

**ENTRE LA HABANA Y LA SABANA: *límites de la topografía cultural dentro de la
Revolución Cubana como un evento regido por la modernidad***

by

Gisela P. Dieter

Bachelor of Science, Clarion University of PA, 1993

Master of Arts in History, Youngstown State University, 2000

Master of Arts in Hispanic Languages and Literatures, University of Pittsburgh, 2002

Submitted to the Graduate Faculty of

Hispanic Languages and Literatures in partial fulfillment

of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2008

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
HISPANIC LANGUAGES AND LITERATURES

This dissertation was presented

by

Gisela P. Dieter

It was defended on

April 14, 2008

and approved by

Elizabeth Monasterios, Associate Professor, Hispanic Languages and Literatures

Gerald Martin, Andrew W. Mellon Professor, Hispanic Languages and Literatures

Ivania Del Pozo, Professor, Foreign Languages and Literatures - YSU

Dissertation Advisor: Dr. Jerome Branche, Associate Professor, Hispanic Languages and
Literatures

Copyright © by Gisela P. Dieter

2008

ENTRE LA HABANA Y LA SABANA: *límites de la topografía cultural dentro de la Revolución Cubana como un evento regido por la modernidad*

Gisela P. Dieter, PhD

University of Pittsburgh, 2008

This study is an exploration of the Cuban Revolution and Cuban poetry to illustrate the debate that revolutionary movements that evolve, develop and remain under the ideological umbrella of modernity do not achieve the open-inclusive and pluralistic society that they seek to establish. This is due to modernity's own desire for development and progress, which reduces the revolutionary movement's efforts to limiting and exclusionary spacial/temporal parameters. This impossibility for a truly pluralistic society emerges also from modernity's inherent short reach and manipulation of memory. Through managing long and short memory, modernity seeks national unity under the premise that anything prior to the revolutionary movement was bad and that the only hope is in a future that only the revolution can provide. An in depth analysis of Cuban poetry written during the first two decades after the 1959 Revolution shows the impossibility of achieving a fully pluralist society that doesn't negate the co-existence of other cosmologies and cultural identities within that same society, and that doesn't disallow their membership into the national project.

The unfolding of the characteristics of two opposing poetry styles that emerged during the 1960s and 1970s will serve as the basis for this illustration and analysis. The two styles in

question are Colloquialism, a free verse style promoted by the state as the preferred way to write poetry; and Tojosismo, a more metric rhyme verse that followed traditional styles, developed outside the limits of the center of power and excluded from it. The research determines how these two styles of poetry differed in form, and also in the extension of their memories, jumpstarting from the controversies behind the centrality of Colloquialism and the marginality of Tojosismo.

The study is a contextualization of Cuba's poetry through this country's social and political history, placing emphasis on the cultural policies established by Fidel Castro post the 1959 Revolution and the impact of such policies on the free production of poetry in the new revolutionary society.

TABLE OF CONTENTS

1.0	INTRODUCCIÓN	1
1.1	LIMITANTES DE LA MODERNIDAD: MEMORIA CORTA VERSUS MEMORIA LARGA	1
1.2	LA MODERNIDAD Y NUESTRA PROPUESTA DE ESTUDIO.....	6
1.3	A MANERA DE MARCO TEÓRICO	32
2.0	NACIÓN Y POESÍA: PANORÁMICA DE LA POESÍA CUBANA Y SU IDEOLOGÍA, SIGLO XIX HASTA LOS AÑOS CINCUENTA.....	43
2.1	POESIA CUBANA ANTERIOR A LA PUBLICACION DE <i>ISMAELILLO</i> 44	
2.2	<i>ISMAELILLO</i>: INICIO DEL MALESTAR MODERNISTA LATINOAMERICANO.....	76
2.3	LAS VANGUARDIAS Y LA RENOVACIÓN DEL PENSAMIENTO	92
2.4	LA VANGUARDIA CUBANA.....	96
2.5	LA VANGUARDIA DE NICOLAS GUILLEN.....	103
2.6	<i>ORIGENES</i> Y LOS AÑOS PRECEDENTES A LA REVOLUCION	115
3.0	CASTRO, LA REVOLUCIÓN, LAS LETRAS Y LA MODERNIDAD	124
3.1	ETAPAS FUNDACIONALES Y ANTECEDENTES DE LA REVOLUCIÓN.....	129

3.2	DELIMITACION DE LA TOPOGRAFÍA CULTURAL Y SOCIAL DE LA CUBA LITERARIA EN LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA.....	132
3.3	FRENTE UNIDO, REVOLUCIÓN Y RAZA	170
4.0	COLOQUIALISMO Y REVOLUCIÓN: EXPLORACIÓN DE LA CORRIENTE COLOQUIALISTA CUBANA, SUS ANTECEDENTES, SUS REPRESENTANTES Y SU PAPEL COMO TENDENCIA DOMINANTE EN LA POESÍA CUBANA DE LAS PRIMERAS DECADAS DEL PROCESO REVOLUCIONARIO	189
4.1	ANTECEDENTES DEL COLOQUIALISMO REVOLUCIONARIO CUBANO.....	189
4.2	CONTEXTO POLÍTICO EN EL CUAL SE DESARROLLÓ LA POESÍA COLOQUIALISTA CUBANA.....	209
4.3	TEMÁTICA E IDEOLOGÍA EN LA POESÍA COLOQUIALISTA	216
4.4	SOBRE LOS CULTORES DEL COLOQUIALISMO CUBANO.....	221
4.5	LA NUEVA CUBA DEL COLOQUIALISMO: VISTAZO A POEMAS Y POETAS COLOQUIALISTAS DE LA PRIMERA Y SEGUNDA GENERACIÓN	225
5.0	POESIA DE LA TIERRA/TOJOSISMO, ROBERTO MANZANO DIAZ Y OTROS FUNDAMENTOS	249
5.1	PANORAMICA DE LA POESIA DE LA TIERRA O TOJOSISMO.....	254
5.2	ROBERTO MANZANO DIAZ: MAXIMO CULTOR DE LA POESIA DE LA TIERRA O TOJOSISMO	260
5.3	CANTO A LA SABANA: CANTO TOJOSISTA DE ROBERTO MANZANO DIAZ	277
5.4	SOBRE EL TOJOSISMO Y OTRAS POESIAS DE LA TIERRA	288

5.5	COMPAÑEROS CAMINANTES	295
5.6	PERÍODO ESPECIAL, APERTURA Y CAMBIO.....	304
5.7	ROBERTO MANZANO DIAZ EN EL SIGLO XXI	315
6.0	IDEAS DE CIERRE	327
6.1	MODERNIDAD Y COLONIAJE	327
6.2	PROYECTO DE NACION MODELADO POR LA LITERATURA CUBANA: UNA MIRADA PANORAMICA	332
	BIBLIOGRAPHY.....	345

1.0 INTRODUCCIÓN

Movimientos revolucionarios que permanecen bajo el paraguas ideológico de la modernidad no logran obtener el nivel de apertura e inclusión al que anhelan debido a que la modernidad misma, en su afán por el desarrollismo, los limita a espacialidades y temporalidades reductoras y excluyentes. Estas espacialidades limitantes son producto del corto alcance de la memoria larga de la modernidad y de su consecuente manejo de la memoria corta para lograr alcanzar la unificación nacional bajo la bandera del “borrón y cuenta nueva” donde todo lo pasado fue peor. Esta posición se observa en la Cuba Revolucionaria de los años 60 y 70 donde se excluyó a un movimiento poético de la luz literaria por no adherirse a los dictámenes revolucionarios, dictámenes de la modernidad..

1.1 LIMITANTES DE LA MODERNIDAD: MEMORIA CORTA VERSUS MEMORIA LARGA

Movimientos revolucionarios que permanecen dentro del paraguas ideológico de la modernidad no alcanzan un nivel de apertura, inclusión y pluralidad deseados debido a que la modernidad misma, en su concepción eurocéntrica, conlleva metas de desarrollo y progreso que imponen limitantes espaciales y temporales que operan dentro de marcos exclusionistas.

Estas limitantes de la espacialidad y la temporalidad pueden ser explicadas a través de una exploración de los usos que la modernidad hace de la “memoria corta” y del corto alcance de su “memoria larga” (Rivera Cusicanqui 1984, 2003), lo que da como resultado una falta de conciencia histórica. El uso de la memoria corta guía movimientos revolucionarios amparados por la modernidad que predicen la formación de un hombre o una nación nueva (Corujo, 2005). Esta filosofía implica que todo lo pasado fue peor; por lo tanto, tiene que ser dejado atrás, olvidado, para que exista la posibilidad de que ésta nueva entidad pueda emerger, tanto individual como institucionalmente.

Las ideas de memoria corta versus memoria larga las tomamos de las propuestas hechas por Silvia Rivera Cusicanqui, desarrolladas en su obra *Oprimidos pero no vencidos: luchas del campesinado Aymara y Qhechwa*. Estos argumentos exponen el debate sobre temporalidades conjugadas, donde la memoria corta sirve de memoria unificadora, homogenizadora, promotora del mestizaje, al tratar de borrar la opresión indígena. Por otro lado, la memoria larga, asociada con los grupos revolucionarios no olvida los siglos de opresión indígena y busca un fin a esta situación a través de los levantamientos revolucionarios basados en los principios, culturas y creencias de las civilizaciones Qhechwa y Aymara, particularmente en el área de Bolivia.

La autora explica que ella ha “identificado dos horizontes de memoria colectiva y pertenencia entre el movimiento del campesinado aymara del Altiplano y del campesinado qhechwa de Cochabamba. En el primer caso, es la memoria larga de las luchas anticoloniales del siglo XVIII, catalizada por un presente de discriminación y exclusión, la que constituye el elemento articulador fundamental de su discurso ideológico. No obstante, esta referencia al pasado remoto es permanentemente sintetizada y reforzada con la experiencia, más reciente, del

poder sindical campesino post 1952. En el caso de Cochabamba, es esta última experiencia u horizonte ideológico fundado en la memoria corta y en la raíz cultural mestiza del movimiento campesino, la que organiza y da sentido a su movilización en la década del 70. En ambos casos, la memoria colectiva constituye un elemento clave en la legitimación del carácter crecientemente contestatario de la lucha.” (Rivera Cusicanqui, 2003) {Evo Morales es de Chepare, en la región del departamento de Cochabamba, perteneciente al campesinado cocalero pero es Aymara} Como lo dice Rivera Cusicanqui, la memoria es la clave en la legitimación de las luchas revolucionarias. La memoria corta está todavía colonializada. En el caso de Bolivia específicamente, el campesinado quechwa de Cochabamba, que ha vivido un proceso de mestizaje mucho más intenso y prolongado, se adscribe voluntariamente al Estado de 1952 permitiendo que la memoria colectiva del poder sindical campesino eclipse, en el campesinado quechwa de los valles, los vestigios de toda otra memoria y que sus percepciones colectivas se moldeen a partir de su relación con el nuevo Estado. La identidad campesina eclipsa y borra las huellas de la identidad india en el mestizaje compartido por amplios sectores del criollaje urbano. La memoria colectiva de la revolución de 1952¹ significa tan sólo una ruptura parcial con el

¹ Los principales rasgos fueron:

- Disolución del ejército y su reemplazo por milicias de mineros y trabajadores industriales. Recien 1954 se reabre la Escuela militar y se reorganiza el ejército.
- Se otorga el voto universal (a los analfabetos se les otorga el derecho al sufragio) y femenino ([21 de julio de 1952](#)).
- Nacionalización de la minería. El [31 de octubre](#) de [1952](#) la propiedad de las mineras, principalmente compuesto de minas de [estaño](#), Patiño, Hoschild y Aramayo son nacionalizadas e integradas en una nueva empresa estatal ([COMIBOL](#)).
- Creación del *Ministerio de Asuntos Campesinos*, organización de la sindicalización campesina y la Ley de Reforma Agraria ([2 de agosto](#) de [1953](#)).
- Participación de los sindicatos y sus dirigentes en gabinete y la creación de la [Central Obrera Boliviana](#) en [abril](#) de [1952](#).

El Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) forja una alianza entre la clase media y sectores obreros. Se elabora un la noción de un plan nacionalista que desencadenase una revolución burguesa, para acabar con el sistema político y modo de producción imperante.

pasado, sin embargo; ya que es evidente la continuidad de las prácticas de discriminación frente al persistente ejercicio de la otredad cultural y organizativa. Esto lleva entonces a una situación de absurdo ya que las ideas homogenizadoras del mestizaje existen dentro de un ámbito donde las prácticas señoriales de origen colonial, se reconstruyen a pesar de la oleada revolucionaria y permanecen como contradicciones diacrónicas no superadas por la revolución y que a al fin y al cabo, ésta busca la integración del indio a la sociedad nacional, obviando su singularidad cultural. Podría decirse entonces que movimientos revolucionarios que buscan llegar a un nivel de homogenización y mestizaje en el pueblo, buscan asimismo erradicar un pasado que es pintado como obsoleto el cual es preciso superar. Este afán por superar el pasado denota un corto alcance de la memoria que busca eclipsar todo lo previo a la revolución. Esta forma finita y lineal de mirar, ser y estar en el mundo está muy ligada a la modernidad concebida a la manera eurocéntrica, la cual contrasta con cosmovisiones como la Andina de los Aymaras y Qhechwas, en la que existe un mirar hacia atrás que también es un ir hacia adelante, como veremos más adelante.

Por otro lado, movimientos que extraen sus reivindicaciones del pasado, tal como en el caso de Bolivia del Altiplano, que busca la reivindicación del indio prehispánico y colonial, concibe una autopercepción de mayoría oprimida cuyos intereses no fueron representados sino suplantados por los partidos criollos. La percepción de la continuidad colonial revela el predominio de la memoria larga sobre la memoria corta y es fuente de identidad política realmente autónoma, que no admite suplantación².

El MNR a tenido una serie de procesos que han evolucionado su acción política. El primero, su periodo revolucionario, en los años 1950, pasando a ser un partido reformista de centro derecha en los años 1980, para finalmente en los años 1990 pasar a ser un partido de la derecha, dando un vuelco total a su doctrina inicial.

² En el caso de Evo Morales, los aymaras con más experiencia urbana y con mejor conocimiento del mundo viven más intensamente las contradicciones diacrónicas no superadas por la revolución del 52 y son proclives a reivindicar

Si miramos el pensamiento revolucionario marxista, vemos que éste se identifica como promotor de cambio para alcanzar la verdadera liberación, justicia social y la inclusión de todos dentro de una sociedad pluralista y sin clase. En este sentido, el pensamiento marxista propone la formación de un hombre nuevo, un individuo superior, que es inherentemente social, pero al mismo tiempo emancipado y desarrollado en todos los aspectos hasta conseguir la perfección espiritual, moral, física y estética en el contexto de una sociedad inclusiva. Esta transformación, sin embargo, está determinada por las ideas revolucionarias que sirven de guía para tales cambios, para tal novedad. Cuando las revoluciones están guiadas por la modernidad, el objetivo de lograr este hombre nuevo en una sociedad nueva que funciona desde los parámetros de una pluralidad inclusiva es obstaculizado por la búsqueda del progreso y por la activación de la memoria corta a costa de la memoria larga y la conciencia histórica. Este nuevo individuo que emerge no tiene un marco referencial completo que le permita activar su memoria larga espontáneamente para poder así traspasar lo inmediato y trascender la historia reciente. En otras palabras, el alcance de su memoria se queda corto. Y es precisamente esta capacidad de vivir en el presente mientras se mantiene una mirada fija en el pasado, ese mirar atrás para vivir en el hoy es crítico para todo movimiento revolucionario que quiera destruir el pensamiento colonizado. De otro modo, el nuevo individuo va a tener una falta grave de alcance en su memoria histórica que lo hará quedarse en un pasado inmediato, olvidando la herencia cultural que lo constituyó, quedando, por consiguiente, en un estado colonizado, lo que dará por resultado una revolución que es tan solo otra forma de colonización. Es decir, que una revolución con memoria corta no trasciende la modernidad ya que se maneja dentro de su misma lógica. Como decía Franz Fanon, en la dialéctica del amo esclavo, el punto no es que el esclavo ocupe el lugar del amo, porque

la identidad india por encima de la identidad campesina y la memoria larga como fuente de legitimidad más importante que la memoria corta.

sigue engrapado en la lógica del amo-esclavo. Es necesario romper esa dialéctica, no reemplazar caras nuevas en viejos roles. El uso de dialécticas nuevas, como la cosmovisión andina del ñawpax manpuni o mirar hacia atrás que también es un ir hacia adelante es lo que permitirá zafarnos de la lógica de la modernidad en los movimientos revolucionarios.

1.2 LA MODERNIDAD Y NUESTRA PROPUESTA DE ESTUDIO

Un aspecto clave en este estudio es el reto de establecer una definición funcional de modernidad alrededor de la que el estudio gire. Por un lado tenemos que la palabra “moderno” en su sentido básico significa “de la era presente”³, y por lo tanto el concepto es continuamente redefinido. Por otro lado, tenemos que moderno, no tan solo alude a las características del presente, sino que también a las características de las sociedades contemporáneas singularmente diferentes de lo que constituyó la edad antigua y la medieval. Por lo tanto, como lo afirmó Theodor Adorno, la modernidad es una categoría cualitativa no cronológica.

La tarea de definir modernidad se torna particularmente ardua cuando consideramos propuestas como la de Stuart Hall en el libro *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, 1996 donde dice en la sección titulada “formaciones” que: “tradicionalmente las sociedades modernas han sido identificadas con el advenimiento de la industrialización en el siglo XIX. “Formaciones” rompe con esa tradición, trazando sociedades modernas hasta sus orígenes en el rápido y extenso desarrollo social y económico que siguió el declive del feudalismo en Europa occidental. Este concepto ve las sociedades modernas como un fenómeno global y al mundo

³ Grady, Hugh. “Renewing Modernity: Changing Contexts and Contents of a Nearly Invisible Concept”. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 50, No.3 (Autumn, 1999), 268-284

moderno como el producto inesperado e impredecible de, no una sólo, sino de una serie de transiciones históricas mayores.” Para Hall entonces la modernidad es transición, lo que imposibilita su definición categórica ya que es un concepto constantemente cambiante. Es por esta condición que teóricos como Jurgen Habermas argumentan que no hemos trascendido las estructuras de la modernidad para crear una postmodernidad. Para Habermas el concepto de modernidad ganó importancia cuando se sumió en un diálogo con los postestructuralistas franceses en su discurso presentado en 1980 titulado, “Modernidad...un proyecto incompleto” ganador del premio Theodor Adorno.⁴

Para Habermas, la modernidad es identificada con la Ilustración del siglo 18, proyecto que permitió el desarrollo de las ciencias, el arte y la ética en un ambiente secular y racional, autónomo del enmarco religioso que había fundido estas dinámicas en las épocas pre-modernas dentro de una unidad trascendental comandada por teologías como el catolicismo. En otras palabras, dentro de la modernidad, las ciencias serán desarrolladas de acuerdo al pensamiento y a la lógica científica solamente, sin que tengan que arribar a conclusiones teológicamente pre-determinadas. Para Habermas, el desarrollo de la Ilustración no será aislado ni individual sino que se expande fuera de las fronteras de la individualidad para permear el mundo, permitiendo a todos vivir en esa racionalidad secular, por lo cual es un proyecto incompleto ya que no ha logrado aún permear la totalidad mundial.

De particular interés son los comentarios que Habermas hace de Michel Foucault, en los cuales se enfoca en Foucault como un teórico primordialmente de la modernidad entretejido en una de esas anudadas contradicciones que dirigen todos los procesos complejos del pensamiento.

⁴ “Modernity-an Incomplete Project” publicado en *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster, ed. (Seattle, WA: Bay Press, 1983), 3-15

Luego de sumarizar el discurso de Foucault uno de los precursores del postestructuralismo, “¿Qué es la Ilustración?”, Habermas anotó que “cómo puede el auto-entendimiento como pensador que tiene Foucault en la tradición de la Ilustración ser compatible con su inequívoca crítica de precisamente esta forma del saber, que es la modernidad?” Es esta interrogante sobre Foucault exactamente la paradoja que anima la crítica teórica e impulsa a la reconsideración de una modernidad que hemos sido incapaces de trascender.

Mucho del pensamiento de Habermas envuelve un proceso simultáneo de crítica y apropiación de uno de los textos claves de la Escuela de Frankfurt a la que pertenece. Este texto es *Dialectic of Enlightenment* por Horkheimer y Adorno en 1944. El análisis de la filosofía marxista de Adorno desplaza al capitalismo de su lugar central y explica la amplia constelación de eventos socio-históricos que trajeron al capitalismo en existencia, o sea la modernidad misma. El trabajo de Adorno debe su análisis en su parte a la teoría sociológica de Max Weber, quien propuso que fue el Calvinismo quien preparó sin darse cuenta a la sociedad para la acumulación de capital, ayudando a la creación del capitalismo y no al revés. En otras palabras, de las ideas de Weber se desprende la designación que hizo Adorno del capitalismo como un episodio dentro de una más compleja narrativa y no como su centro.⁵

De acuerdo con Weber, algunas características centrales de la modernidad son:

⁵ El sociólogo alemán Max Weber, en su obra *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (1904), sugirió que el catolicismo, y más aún las religiones orientales como el budismo y el hinduismo son esencialmente enfocadas en el “otro mundo” en el “más allá”. El énfasis doctrinal está en la contemplación religiosa y en la vida después de la muerte. El protestantismo por otro lado, es una religión predominantemente “de este mundo”. La reforma protestante rompió la distinción entre iglesia y el mundo, entre el monasterio y el mercado. Cada persona es un sacerdote, todo lo que la humanidad hace, en el trabajo o por diversión, lo hace a la vista de Dios. Weber buscó demostrar que el Protestantismo y especialmente su variedad Puritana, desarrolló un carácter particular que valoraba la frugalidad y el trabajo y la promoción de una ética de trabajo. Para la reforma, todo trabajo u ocupación es en cierto sentido una vocación religiosa. El trabajo tiene que ser llevado a cabo con seriedad y orden, con un espíritu de racionalidad, dejando de lado la frivolidad y la aventura. Esta actitud encajó admirablemente con el desarrollo del capitalismo y probablemente sirvió de propulsor para la nueva forma organizacional de la línea capitalista.

- 1) el proceso de objetivación de las categorías de la racionalidad instrumental que conduce al desencanto del mundo natural y la progresiva racionalización de la sociedad.
- 2) Secularización que se refleja en la disyunción de los procesos de diferenciación social y los procesos de diferenciación sistémica.
- 3) El surgimiento y consolidación de esferas independientes de producción de saber especializado guiadas por criterios autorreferenciales.
- 4) La emergencia de la noción de subjetividad y la consolidación de procesos de individualización en base a la subjetividad. (Weber, 1904)

A estas características se han anotado otras como la propuesta por Matei Calinescu (1987) quien demuestra como ha sido posible apropiarse del discurso de la modernidad (estética) sin participar de la modernización (socioeconómica). Este mismo paradigma de una desconexión entre procesos socioeconómicos y respuestas culturales ha sido usado en el caso de América Latina para explicar la existencia de los movimientos literarios del Modernismo finisecular e incluso del arte de vanguardia en sociedades que tienen una estructura productiva de baja industrialización, en casos casi feudales, y con sistemas sociales débilmente secularizados con una esfera pública inestable.

Otros autores como Charles Taylor en su historia cultural titulada *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, 1989 trazan la modernidad con su desencanto con la naturaleza y su racionalidad instrumental hasta el Renacimiento. Taylor afirma como el Protestantismo y pensadores como Descartes hicieron emanar filosofías en las cuales la naturaleza fue evacuada de su sentido y valor intrínseco, convirtiéndose entonces en objetos a ser subordinados a la racionalidad, voluntad y deseo humano. El ser humano pasó a ser así el

creador de significados y valores dentro de un mundo natural inerte. Esta instrumentalización de la naturaleza y el sujeto humano privilegiado son las fuentes claves de ese sentido de sí mismo que Taylor ve como un distintivo de la modernidad desde sus antecedentes.

Para los propósitos de este estudio, es Enrique Dussel (1992, 1994) quien proporciona las ideas sobre la modernidad que constituyen nuestra plataforma ya que sus propuestas son pertinentes a la situación latinoamericana. Frente a autores como Taylor y Habermas que consideran y analizan la modernidad como un fenómeno europeo occidental (favoreciendo textos filosóficos occidentales para su estudio), Dussel afirma que la experiencia no sólo del descubrimiento sino especialmente de la conquista de las Américas fue esencial en la constitución de la historia de la modernidad. Al incorporar el descubrimiento de América y el problema de la alteridad Dussel se une al esfuerzo por considerar la modernidad desde una perspectiva no eurocéntrica. Habermas sí menciona el descubrimiento de América como un elemento importante en la formación de la modernidad, pero lo que éste describe como un evento histórico y externo, Dussel lo ubica como un elemento categórico central de la modernidad misma. Para Dussel entonces, la modernidad es una consecuencia del colonialismo acaecido por la conquista. Se desprende así que la racionalidad moderna no es independiente del colonialismo y la emergencia del sujeto moderno está constituida también por la anulación de la alteridad.

Dussel plantea una des-europeización de la modernidad. Esta descentralización de la modernidad implica como primera propuesta que la misma no debe ser pensada como una invención europea, sino más bien que hay que pensar que Europa es un producto junto con las colonias, de la modernidad misma, o sea que Europa no está constituida como tal antes de, y que ella simplemente inventó la modernidad, sino que son los mismos procesos históricos los que construyen la modernidad y que constituyen a Europa. [Como tal, muchas de las técnicas que se

describen como características de la modernidad, fueron desarrolladas e implementadas en las colonias, o sea la relación colonia-metrópoli no puede estar por fuera de entender la modernidad. Por ejemplo, los procesos de disciplinación del trabajo encuentran en las plantaciones del Caribe insular técnicas de manejo de cuerpos, de tiempos, de espacios, que luego son implementados en las nacientes empresas industriales en Europa.] Es así que según Dussel, la imagen de Europa, la identidad europea, surge precisamente Del “encuentro” con América, o sea que no podemos pensar a Europa en sí misma sino la pensamos como un constructo que se definió gracias a las relaciones imaginarias y efectivas, y de poder con el otro exterior en que se constituyeron las Américas.

Por lo tanto, el colonialismo no es una desviación ni una perversión superada de la modernidad sino una condición de emergencia de la modernidad misma, reiterando, no podemos pensar en la modernidad y su origen sin el colonialismo. También es importante entonces recalcar que la modernidad se constituye estableciendo un afuera, una periferia, un margen y que esa espacialidad del afuera, que es un producto mismo de la modernidad y de los ejercicios de poder, es precisamente la colonialidad. La colonialidad es pues un objeto, un afuera que constituye el sujeto, el adentro de la modernidad.

Las descentralizaciones y des-europeizaciones de la modernidad las propuestas por Dussel en ensayos como su “World-System and Trans-Modernity” del 2002 tienen como consecuencia el concepto de que no existe una modernidad en singular, sino que existen múltiples modernidades y que es pertinente etnografiar e historizar las múltiples prácticas y las disímiles representaciones que constituyen estas modernidades. Dussel va más allá del origen de la modernidad y se adentra en las perspectivas del presente al plantear que el impacto reciente de las modernidades en las múltiples culturas del planeta (China, Asia del Pacífico, Hindustanes,

Musulmanes y Latinoamericanos) ha producido una variedad de respuestas por todas ellas al reto de lo moderno y que estas culturas que han sido consideradas por los eurocentristas como tradicionalmente periféricas, están ahora haciendo erupción en un horizonte cultural más allá de la modernidad. Dussel llama esa nueva frontera la “trans-modernidad” ya que para él la postmodernidad es tan solo un momento más de la modernidad occidental, si bien transitorio, aún dentro de la misma.⁶

La colonialidad como constitutiva de la modernidad es el aspecto central de los estudios de Dussel para los propósitos de esta tesis. La modernidad y su interrelación con poder y dominación y el hecho de que la modernidad se constituye estableciendo un afuera y una otredad que consecuentemente se queda en ese afuera es el fundamento de esta propuesta. Por consiguiente, todos los movimientos dentro de la modernidad resultan inevitablemente en explotación colonial ya que la racionalidad, la lógica de la modernidad no es independiente del colonialismo por lo que el surgimiento del sujeto moderno está marcado por la eliminación o la negación de la subjetividad de la otredad y es movido por un deseo de alcanzar homogeneidad.

Es preciso también recalcar que la modernidad implica un proceso civilizatorio que pretende dejar atrás las prácticas tradicionales y comenzar un renacimiento del hombre. Este proceso civilizatorio del pensamiento eurocéntrico establece a la modernidad como una emancipación, la salida de la inmadurez por un esfuerzo de la razón como proceso crítico, que abre a la humanidad a un nuevo desarrollo del ser humano. Parte de esta emancipación y salida

⁶ Las ideas de Dussel son, sin embargo, un poco idealistas bordeando en irrealistas ya que él propone en su ensayo sobre “trans-modernity” que “the future trans-modernity will be multicultural, versatile, hybrid, postcolonial, pluralist, tolerant, and democratic. It will have splendid millenary traditions and be respectful of exteriority and heterogeneous identities...it is a return to the consciousness of the great majorities of humanity of their excluded historical unconscious”. Pero él no propone como esto se va a llevar a cabo. Como una pluralidad tan heterogénea va a poder convivir armoniosamente sin querer aplastar a las otras alteridades. El concepto Andino del *awqa* tal vez sea una respuesta a lo que Dussel propone, ya que esta idea sugiere una situación en la cual culturas en conflicto conviven rozándose una con la otra sin que exista una penetración, solo convivencia y roce. Dussel no elabora su plan, sin embargo, dejando la propuesta con muchas interrogantes.

de la inmadurez propuesta por la Ilustración del siglo XVIII es la idea de progreso. Es el progreso el que conduce al mejoramiento de las condiciones sociales mediante la razón como acción humana y la ciencia y la tecnología como instrumentos para alcanzar dicho objetivo. El desarrollo de las formas de organización social y de formas de pensamiento racionales promete la liberación respecto de las irracionalesidades del mito, la religión, la superstición, el fin del uso arbitrario del poder, así como del lado oscuro de nuestra propia naturaleza humana. Con este progreso surge la proliferación de las doctrinas de la igualdad, la libertad y la fe en la inteligencia humana una vez garantizados los beneficios de la educación y en la razón universal. Así pues, estas ideas de la fe en la razón, el desarrollo de la ciencia y la tecnología para el dominio de la naturaleza y la noción de progreso, son los fundamentos optimistas que ofrece la modernidad desde su visión y concepción eurocéntrica y colonializadora.

Esta tesis explora la Revolución Cubana a la luz de la poesía creada durante las primeras décadas luego del evento de 1959. Con esta exploración se ilustra el debate sobre la dificultad en la creación de una sociedad pluralista e inclusiva, cuando el esfuerzo se realiza dentro de los parámetros de la modernidad. Vemos aquí como, si bien es cierto que la Revolución de 1959 trajo a Cuba una enorme transformación económica y social que dramáticamente incrementó el mejoramiento material del pueblo, sobre todo de los sectores marginados como los afrocubanos, campesinos y mujeres, al igual de constituirse en un apoyo para las naciones en desarrollo ante la lucha antiimperialista contra el capitalismo norteamericano, la Revolución ha sido forjada también bajo el manto de contradicciones que en ocasión empañan sus logros.

En el manejo de la poesía cubana de la revolución, por ejemplo, se revela una falla que el movimiento revolucionario tuvo, al tratar de forjar esa sociedad pluralista y unificada que añoraba, donde la igualdad era la consigna prioritaria y donde no existía la negación de la co-

existencia de otras cosmologías e identidades culturales dentro de la misma sociedad, y que no excluía a esta otredad de su membresía en el proyecto nacional.

A pesar de las fallas y limitantes, la modernidad es una meta que las sociedades latinoamericanas buscan alcanzar, aunque sea usando rutas alternativas y despojadas de la tiranía capitalista asociada directamente con la modernidad. El ejemplo del modelo cubano establecido por Fidel Castro, es una de esas rutas alternativas hacia el logro de esta meta. Este sistema busca constituirse en un modelo de desarrollo para las sociedades no euro-anglosajonas, donde el estado es el promotor y guardián en el centro de los esfuerzos modernizadores siguiendo la lógica marxista. Esta lógica está basada en la premisa fundamental que establece la esperanza de Marx en que el día había de llegar cuando el superávit o plusvalía producida por la industrialización sería tan alta que los trabajadores quedarían liberados de la necesidad de trabajar más. Sin embargo, hasta que ese día llegara, la condición degradada del trabajador será el testimonio más elocuente de la deshumanización traída por el sistema. He aquí la clave del por qué los sistemas socialistas buscan la industrialización a pesar de ser contraria a su posición ideológica. Porque es la forma más eficiente de lograr ese estadio en el cual el obrero, la clase trabajadora, luego de producir un superávit extraordinario, podrá entonces ser liberada y desalienada. Es esta idea la que en teoría mueve el deseo de industrialización en los países socialistas.

De tal manera, la modernidad y el desarrollo eran los medios para poder liberarse de la pobreza y llegar al triunfo del pueblo. Esta idea tenía una matriz egalitaria y desarrollista que combinaba el desarrollo industrial con el estado, las luchas de clase y los derechos de los trabajadores. Una nueva realidad dentro de la temporalidad de la modernidad donde, con un borrón y cuenta nueva, se elimina la memoria pasada para dar inicio al tiempo moderno del

progreso lineal donde todo lo pasado fue peor por ende hay que olvidarlo. Esta nueva realidad es también una realidad de tendencia materialista, ilustrada por la historia de la Guerra Fría, cuando al igual que los Estados Unidos, la Unión Soviética dio forma al ambiente de la post-guerra. Entonces, dos tipos de conceptos desarrollistas competían. Por un lado el concepto capitalista basado en el consumerismo y por el otro, el concepto industrializador marxista soviético basado en el principio de seguridad nacional y auto-suficiencia. La complejidad de los debates durante la Guerra Fría se dieron alrededor de cuál de estos dos tipos de desarrollo, de modernidad, deberían haber sido implementados y no sobre la pregunta de si la modernidad, el desarrollo, el progreso eran buenos y necesarios. En las sociedades socialistas ese deseo de auto-suficiencia para evadir dependencia en otros sistemas es un motor que todavía impulsa el deseo por el desarrollo el cual paradójicamente vuelve en sí convirtiéndose en un círculo que lleva a la juxtaposición con las características capitalistas.

Cada líder soviético pre-caída del comunismo en 1989, desde Lenin hasta Gorbachev, aspiró a una Unión Soviética que estuviera al nivel o más allá del nivel de los Estados Unidos en cuanto a auto-suficiencia. La auto-suficiencia era la razón detrás del desarrollo acelerado. La auto-suficiencia era deseada. De esta manera la nación no tendría que depender de otras naciones. Este raciocinio está vigente también en otras naciones comunistas como Vietnam del Norte, China y Cuba, donde se comparten las premisas de la modernización, bajo los preceptos marxistas y no los capitalistas. Todo giraba y gira alrededor de esta matriz desarrollista, inclusive la producción literaria y cualquiera tendencia que no se adheriera completamente a los parámetros establecidos por esta modernidad – llámese Cuba o revolución – quedaría por fuera de los círculos de poder. Es esta tendencia exclusionaria y de memoria corta la que ha impedido que las revoluciones con base socialista hayan sido 100% exitosas, duraderas e

incorruptibles por la semilla del capitalismo. Al final estos movimientos quedan siendo percibidos como dominados desde arriba, desde una élite política y lejos de ser movimientos anti-modernidad.⁷

En el contexto latinoamericano, específicamente cubano, tenemos que Fidel Castro define públicamente la Revolución del 59 como socialista en su discurso del 16 de abril de 1961, ofrecido durante el sepelio de las víctimas de los bombardeos a distintos puntos de la Habana por aviones norteamericanos. En este discurso Castro se expresó de la siguiente manera:

...porque lo que no pueden perdonarnos los imperialistas es que estemos aquí, lo que no pueden perdonarnos los imperialistas es la dignidad, la entereza, el valor, la firmeza ideológica, el espíritu de sacrificio y el espíritu revolucionario del pueblo de Cuba. Eso es lo que no pueden perdonarnos: que estemos aquí, en sus narices, y que hayamos hecho una revolución socialista en las mismas narices de los Estados Unidos! Esa revolución socialista la defendemos con fusiles. Esa revolución socialista la defendemos con el valor con que ayer nuestros artilleros antiaéreos acribillaron a balazos a los aviones agresores.

Más tarde, en diciembre de 1961 Fidel Castro declara también que “Yo soy Marxista Leninista hasta el fin de mi vida.” Es así pues que la dirección marxista a la Castro que Cuba seguiría luego de la Revolución del 59 es posible discernirla a través de los discursos de Fidel.

De igual manera, el carácter modernista del marxismo de Castro se ve presente en sus declaraciones públicas, comenzando por sus declaraciones referentes a la necesidad de la educación secularizada a nivel nacional. Por ejemplo tenemos que el 9 de abril de 1961, Castro

⁷ Movimientos de verdadera anti-modernidad surgen desde abajo, muchas veces, para no decir siempre, apoyados en fundamentalismo religioso y/o étnico. Veamos el caso de las naciones musulmanas, donde la inmensa riqueza producida por el petróleo no ha ocasionado un desarrollismo per se, sino que continúa la perpetuación de la religiosidad como sustento de la sociedad. Ideas tomadas del artículo “Anti-Modernization, National Character and Social Structure” por Irving Louis Horowitz. *Journal of Contemporary History*, Vol. 26, No.3/4. (Sept. 1991). En Latinoamérica tenemos los casos de los movimientos indigenistas, por ejemplo los movimientos revolucionarios indígenas de Bolivia. Es con éstos que surgen argumentos como los de Silvia Rivera Cusicanqui sobre la memoria larga y la memoria corta y las temporalidades conjugadas, donde la memoria corta sirve de memoria unificadora al tratar de borrar la opresión indígena pero la memoria larga, asociada con los grupos revolucionarios no olvida los siglos de opresión al indígena y busca un fin a esta situación a través de los levantamientos revolucionarios basados en los principios, culturas y creencias de las civilizaciones Qhechwa y Aymara. (Ideas de Silvia Rivera Cusicanqui en su libro *Oprimidos pero no vencidos*, 2003)

ofreció un discurso en la Conferencia en el ciclo de la Universidad Popular Educación y Revolución, donde propuso la importancia de la educación al expresar que

desde luego que no puede concebirse una revolución sin educación. Precisamente por ser la revolución un cambio completo, profundo, en la vida de un país, en todos sus órdenes, el primer gran problema de la revolución es cómo se combate y cómo se vence la influencia de las viejas ideas, de las viejas tradiciones, de los viejos prejuicios, y cómo las ideas de la revolución van ganando terreno y van convirtiéndose en cuestiones de conocimiento común y de clara comprensión para todo el pueblo.

Aquí se manifiesta la permeabilidad de la Revolución y la necesidad de desligarse de las formas viejas para poder crear ese hombre nuevo que promueve el cambio revolucionario, cambio implícito hacia el desarrollo, el progreso - la modernidad. Ese “cambio completo y profundo” que anhela Castro ha de lograrse a través de la educación secularizada y libre de “viejos prejuicios.” Hay también un énfasis en la idea paternalista de que hay que explicarle las cosas al pueblo y por lo tanto hay que hablar en “pueblo” para que le pueblo entienda. Por eso Castro incita a vencer las viejas tradiciones que se rechazan por elitistas y herméticas, dejándose ver sus proyecciones hacia la nueva concepción de la estética fundamentada en los preceptos del realismo social soviético y en un deseo por progreso como entrada a la modernidad. Modernidad a la Castro, por los caminos alternos del socialismo e implementando una estética moldeada con el patrón del realismo social soviético.

Vemos que el realismo social busca por principio una praxis en la profundización del conocimiento de las estructuras sociales de vida. El realismo social literario aporta un medio de conocimiento de la realidad que, en el pensamiento marxista, lleva a esa praxis revolucionaria, propiamente política, cuyo objetivo es alcanzar la sociedad sin clase. El realismo social debe asumir los cambios materiales e ideológicos que se hayan desarrollado, o estén en proceso de desarrollo dentro de su sociedad. Se trata de un arte progresivo cuya meta última es proporcionar un reflejo de *la profundidad de lo real*. La técnica realista debe ser capaz de

absorber todos los cambios realizados en la evolución histórica y desarrollar recursos, texturas y ritmos lingüísticos, disposiciones narrativas y procedimientos de transformación estética que sean capaces de reflejar estos cambios. En otras palabras, no acepta anacronismos, ya que está unido a la realidad social existente en el momento de la creación literaria – memoria corta -. ⁸

El realismo social, además, tiene como características fundamentales su *objetivo práctico*, la concepción del hecho creativo como un medio de participación político, que busca un cambio histórico en la sociedad. El enfoque histórico resulta igualmente importante como una forma de revelación del desarrollo y la evolución social a lo largo del pasado cercano, para constituirse en un medio de comprensión de la dinámica de los cambios sociales producidos hasta la fecha que revertirá en una aproximación a las necesidades históricas del momento específico de la escritura – corto alcance de la memoria larga -. Técnicamente, el realismo social destaca el énfasis en la función comunicativa del lenguaje y el rechazo al ornato (el embellecimiento o recargo) gratuito, a las imágenes aleatorias y a todo recurso de artificio que resulte desequilibrante en la dialéctica de adecuación entre las formas expresivas y el contenido.

Se registra también un gusto por el detalle en la recreación que aporta dosis de *particularidad*, de especificidad, al movimiento literario, concretando la verisimilitud del argumento y enfatizando el hecho histórico; de esta característica se desprende una tendencia a lo sensitivo, a lo "terrenal", a construir poéticamente sobre tipos que consigan reflejar los términos

⁸ La mayor parte de los escritores pertenecen a la clase burguesa, las posibilidades y el tiempo de una educación son, aún hoy, un privilegio muy restringido a ciertos potenciales económicos que, si bien alcanzan a las clases medias, muy heterogéneas en su composición, no dejan de participar de la ideología dominante en este periodo histórico específico; esto resulta un hecho invariable; así, los escritores realistas pasan a ser unos *déclassés*, en un sentido más profundo que el de los autores surrealistas, dado que su compromiso político contra su clase es consciente; es decir, operan ideológicamente contra la base social a la que pertenecen; los casos de escritores pertenecientes a la clase proletaria son escasos y, en todo caso, no podrían constituir de por sí una vanguardia artística revolucionaria por el mero hecho de serlo; la existencia de una cultura proletaria, construida por burgueses traidores a su clase o por proletarios mismos (la llamada *Prolekult*) fuera de la Revolución, de sus cambios profundos y de la regeneración histórica y dialéctica del tejido social que habrá de traer, fuera de ella, pues, es una ilusión, no existe.

históricos. Y muy importante resulta el principio de causalidad en el desarrollo de la composición, que un determinado suceso ha de tener como resultado una sola consecuencia en la exposición y sólo esa, y viceversa, una consecuencia ha de venir motivada por una sola causa y solo esa; la dispersión en este sentido resta solidez en los planteamientos históricos y fuerza contradicciones artificiales en el método dialéctico.⁹

La estética cubana, bajo la influencia del realismo social durante los primeros años de la Revolución, delineó parámetros específicos que inauguraron una topografía cultural con límites que era necesario respetar si se quería formar parte de los círculos literarios revolucionarios y si se quería tener el privilegio de ser publicado. Esta topografía, delimitada por los dictámenes de Fidel Castro, no admitía desviaciones, lo que contradecía entonces la ideología del inclusivismo, de la eliminación de clases, y del populismo. Estas contradicciones sugieren el absurdo a la manera concebida por el autor y pensador caribeño C.R.L. James en su obra *American Civilization*. Un absurdo que se ve en movimientos que promueven cierta homogenización, como sucede con ideologías que se adhieren al mestizaje o inclusive movimientos populistas que terminan borrando memorias en su afán de hacerlas una sola. Contra esto, la sensibilidad poética se ha levantado históricamente.

James expone este absurdo en el contexto norteamericano basandose en su historia de Los Estados Unidos. El autor nos habla de como durante el período entre 1783 y 1835, los Estados Unidos presentaba condiciones ideales que permitieron el surgimiento de importantes contribuciones al pensamiento social producto del desarrollo industrial y agrícola, de la expansión de sus fronteras y de las prácticas democráticas que coadyuvaban a la creación del individuo libre, todo bajo el paraguas de la Declaración de Independencia donde se exaltaba la

⁹ Notas sobre el realismo social tomadas del artículo en línea “Consideraciones en torno al marxismo, la literatura y el realismo social”, Pablo Carriedo Castro. *Nómaditas* 8. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas.

vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad. No había nada parecido a este sistema en la historia europea y mucho menos durante la época (libertad, iniciativa, aventura, auto-expresión, en búsqueda de industria, oportunidades iguales para todos). Todos comenzaban a nivel, sin que hubieran ni los muy ricos ni los muy pobres. La carrera era para los energéticos, los valientes y los frugales. Sin embargo, el experimento norteamericano falló en la práctica pocos años después de su inicio, convirtiéndose en el absurdo americano que contrasta punzantemente con el “sueño americano.”

Este absurdo surge del conflicto entre los ideales, esperanzas, aspiraciones, y necesidades que por un lado promulgan los ideólogos estadounidenses, con el otro lado que expone las trágicas realidades económicas y sociales de grupos periféricos, palpables en este país. Este absurdo surge del conflicto que hay entre la proclamación de que “todos somos iguales” con la segregación, discriminación y racismo que lleva a sectores completos de la sociedad norteamericana a la miseria económica, moral y ética latente en los “ghettos” urbanos a lo largo de Los Estados Unidos. Es el absurdo de como los gobernantes y sectores de poder son los que promueven el mantenimiento de estos segmentos marginales para lograr su propopia perpetuación a través de la perpetuación del miedo latente en la comunidad general. Es una estrategia de dos caras. Por un lado, mientras existan sectores victimizados, oprimidos, excluidos, resentidos y llenos de furia, la población general seguirá atemorizada y continuarán eligiendo a la clase gobernante para que los protejan de aquellos a los que temen. Por el otro, aquellos marginalizados, victimizados y oprimidos seguirán eligiendo a la clase gobernante que se presenta a sí misma ante ellos como los que están de su lado, trabajando para su indemnización y restauración en la sociedad – trabajando por la justicia social. Es así el sistema perfecto que perpetúa el miedo a lo diferente y la marginalización para establecerse y continuar

en el poder. Estos conflictos irreconciliables son los que representan el absurdo norteamericano que propone James.

Este absurdo tiene sus inicios, según James, en la constitución estadounidense, la cual no consiguió la completa y abstracta pureza de sus ideales de libertad ya que para que el gobierno sea efectivo, el mismo tiene que representar solamente a ciertos ciudadanos y clases substanciales y específicas de la nación y no a todos por igual, como pretende proponer. Una vez redactada y aprobada, la constitución se convirtió en el documento que oficializó la desigualdad de los individuos en el proyecto de nación estadounidense. Este documento, producto de la modernidad, instauró las dos espacialidades que permearán la nación norteamericana a lo largo de su historia hasta nuestros días. Por un lado, el centro, compuesto por quienes ven al gobierno como la pura asociación de los deseos combinados de todos los individuos, como agente homogenizador que anula las diferencias, convirtiendo a la sociedad en un “melting pot,” y por el otro lado está la masa periférica compuesta por todas las llamadas “minorías,” que no se ven representadas por el gobierno y que no forman parte del proyecto de nación ni llegarán a lograr alcanzar el “sueño americano” a menos de que conformen con los patrones y normas de comportamiento establecidas por el centro como requisito para formar parte del mismo. Es también el documento que estableció la norma de que “todos los hombres fueron creados iguales,” en un sociedad donde no todos los humanos son hombres ya que los afro-americanos no eran considerados “hombres” sino bienes muebles.

Esta situación crea un estado de hostilidad que es necesario eliminar o al menos controlar y hacer menguar. Con la ratificación de la Constitución norteamericana, dos principios contradictorios, la autoridad y la democracia, se enfrentaron cara a cara y, según James, terminó el experimento estadounidense. Nunca más existiría, desde ese momento, la posibilidad de crear

una revolución a nivel político, pues los parámetros de restricción fueron establecidos y convertidos en ley. El absurdo surgió precisamente cuando, para garantizar la libertad de unos, hubo que esclavizar a otros, conflicto que no podría ser resuelto ya a nivel del establecimiento político, porque el mismo lo sancionaba. Este absurdo no terminó con la emancipación de los esclavos africanos y la Guerra Civil. Este absurdo continúa hoy en día, cuando los esclavos viven en los barrios segregados urbanos y arrastran las cadenas de la violencia, la inmovilidad social, la falta de recursos, el aislamiento, el estancamiento, la miseria, que los encadenan a una vida sin futuro que lo más probable sea que termine antes de cumplir los treinta años de edad, con una bala enterrada en la parte de atrás de la cabeza, no tan distinto de aquellos esclavos que morían en el bocabajo u otras formas similares de tortura.

Curiosamente, James notó que estas realidades del fallo del proyecto norteamericano no fueron percibidas por los gobernantes ni por el pueblo mismo, sino más bien por autores de gran sensibilidad como Poe, Melville, Walt Whitman y Wendell Phillips. Es a través de la literatura que vemos las observaciones de ese malestar emergente al darse cuenta los autores que el proyecto individualista y libertario de los Estados Unidos había sido cuarteado para siempre debido a la tiranía de la mayoría. Es esa tiranía de la mayoría la que aísla, excluye y segrega a las minorías y causa la falta de verdadera libertad de expresión. En aquél entonces, la mayoría aceptó el compromiso en el cual para mantener su estatus, tenían que ignorar la esclavitud del afro-americano, envenenando la democracia. Hoy día, la mayoría acepta el compromiso de que para obtener y mantener el “sueño americano” para sí mismos, tienen que ignorar la esclavitud de los ghettos y otras espacialidades marginales que continúa envenenando la democracia actual.

James observó como al mismo tiempo que el concepto de “libertad” ha permeado el pensamiento norteamericano, existe su imposibilidad debido al enorme aparato económico-

político-social creado por los Estados Unidos que impide la libertad individual y solo la permite en su manera más abstracta. He aquí el absurdo de América, y para contrarrestarlo, el aparato político ofrece entonces otras seguridades que intercambia por la libertad como son la seguridad para los niños, mejores viviendas, educación, pensiones, vacaciones y otras seguridades del llamado “welfare state”. Las libertades individuales de las que disfrutaba el norteamericano de la frontera heroica, el aventurero marino y el artesano laborioso del comienzo del experimento estadounidense ya no existen, la tiranía de la mayoría las eliminó en su afán de auto-preservación y homogenización. Igual entonces puede pasar en estados latinoamericanos que buscan esa homogenización para crear una mayoría unificada sea bajo la bandera que sea. Se corre el riesgo de eliminar las libertades individuales donde cada ser tiene derecho a ejercer su propia auto-poiesis¹⁰. La posibilidad de revolución desde el aparato político se reduce al establecerse el régimen de la mayoría y aunque exista la conciencia histórica, la conciencia política no necesariamente se hace presente.

En el caso de Cuba, una vez que las palabras de Fidel, pronunciadas en sus discursos, se volvieron dogma político, sobre todo en materia de las artes y de la producción literaria, llegó el fin de una revolución de pensamiento desde el poder. Cesó la posibilidad de pensamiento revolucionario desde una perspectiva política ya que el único pensamiento posible era el pensamiento Revolucionario, el pensamiento que estaba dentro de los parámetros establecidos por la nueva topografía inaugurada por las políticas de Castro, líder de ese evento llamado La Revolución cubana. Con estos nuevos parámetros, se buscaba la normalización de la producción literaria para que la misma encajara dentro de la nueva topografía de “dentro de la Revolución”,

¹⁰ Entendemos la auto-poiesis como la habilidad de auto hacerse, de crearse de nuevo a sí mismo. Ver capítulo #4 para una exploración más profunda del concepto.

como lo estableció el mismo Fidel Castro en 1961 con su discurso “Palabras a los Intelectuales”, en el cual la lucha de clases se manifestaba con un avance del pensamiento de la Revolución en todos los frentes al estipular que “dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución nada.” La libertad individual de unos cuantos sería entonces negada – los que quedaron fuera de la Revolución - para lograr mantener la libertad del conjunto, de la mayoría – los que están dentro de la Revolución -, quienes a su vez aceptaron el compromiso, el trueque, ya que su objetivo es su auto-preservación. Este discurso demarca así, la topografía moderna binaria donde el afuera marginal, periférico, excluido, constituye la subjetividad del adentro dominante, topografía ésta que ha de definir el espíritu moderno de la Revolución Castrista desde sus inicios. La sensibilidad poética no se detiene, sin embargo; y aunque esté en el margen, sigue su proceso de autopoiesis inclusive más fuertemente. Ya sea desde la Habana o desde la Sabana, el poeta no puede acallar su sensibilidad.

Por lo tanto, la topografía cultural quedó establecida por la cúpula gubernamental cuabana. Esta topografía erigió murallas que restringieron el acceso de muchos a los círculos literarios de poder en la época, convirtiéndolo a algunos grupos en exilados de la “república” ideal por considerar que los mismos no contribuían al logro de esa modernidad tan buscada, por considerarlos “peligro”¹¹.

Este carácter moderno se aprecia también en las propuestas del hombre nuevo hechas por Che Guevara, uno de los pensadores más influyentes de la Revolución Cubana. Este “hombre nuevo” según Guevara sería un individuo completo, que trabajaría a lo largo de su vida, sintiendo la Revolución al trabajar, para que así el trabajo dejara de ser sacrificio y se convirtiera en su contribución personal para el bienestar de la sociedad nueva que se busca formar. La clave

¹¹ Poeta es el que hace...El peligro se llama poeta” nos dice Jaime Saenz en su novela *Felipe Delgado*. Ver capítulo #4 para una exploración en más detalle.

estaría en que este “hombre nuevo” sentirá la Revolución en su espíritu y este sentimiento servirá de motor que le permita trabajar incansablemente por la Revolución y dentro de ella¹². Este pensamiento entonces consolidó la nueva topografía de Cuba – una Cuba moderna. Una Cuba y unos cubanos que solamente existirían dentro de los límites establecidos por la Revolución. Una topografía de un adentro y un afuera, donde lo que no concuerde con los parámetros revolucionarios quedará relegado al afuera.¹³

El debate y las controversias sobre la existencia de las oposiciones espaciales pertenece, no solamente a latinoamérica, sino también a un contexto global. Académicos y teóricos pertenecientes a las escuelas de pensamiento de la postmodernidad y de la postcolonialidad, por ejemplo, discuten el fin de la modernidad y sus polaridades, y argumentan que el mundo no está dividido simplemente en oposiciones binarias de centro versus periferia o primer versus tercer mundo, sino que más bien está, y siempre ha estado definido por innumerables diferencias parciales y movibles. (Bhabha, 1994) Estas diferencias no están aisladas o fragmentadas en su existencia, sino que forman una comunidad. Como lo sugiere Homi Bhabha en su trabajo *The Location of Culture*, la afirmación de la diferencia y la hibridéz son en sí mismas afirmaciones de comunidad y solidaridad. Antonio Cornejo-Polar también sugiere la existencia de dicha

¹² The ideas of Che Guevara were taken from a paper by Dra. Yolanda Corujo Vallejo, Professor at Universidad de Oriente. Santiago de Cuba. Cuba

¹³ Otras palabras recientes de Fidel donde se denota el aspecto desarrollista de sus ideales socialistas y la demarcación adentro y afuera son: ¡Nada detendrá ya la marcha incontenible del pueblo cubano hacia una cultura general integral y el lugar cimero en la educación y la cultura entre todos los pueblos del mundo!

¡Viva el Socialismo que ha hecho posible este grandioso sueño en un país del Tercer Mundo!

¡Patria o Muerte!

Dice Fidel en un discurso sobre la educación en el 2002.

"Es imprescindible y urgente construir entre todos una nueva civilización, en la cual la democracia participativa y la justicia social estén al alcance de todos"

Fidel en España, 2004 en su Manifiesto del Primer Seminario Internacional por el progreso del mundo “La Humanidad frente al imperialismo”

comunidad cuando hace sus comentarios sobre las literaturas y culturas heterogéneas de América Latina, las cuales cohabitan como parte de un sistema integrador ya que todas ellas comparten el impacto de una historia más amplia y abarcadora. (Cornejo-Polar, 1996) En su elaboración sobre la totalidad contradictoria, Cornejo-Polar busca reemplazar el concepto de literatura nacional, pero adentrándose a la aspiración de una unidad que permita la comprensión de la literatura de América Latina desde un punto de vista más abarcador que incluya las múltiples prácticas literarias de la espacialidad latinoamericana. La unidad aspirada por Cornejo-Polar es muy compleja, sin embargo, ya que la misma se ve tensionada por una conciencia de diferencia que conduce al reconocimiento de la pluralidad y por ende de la heterogeneidad de las literaturas latinoamericanas. Es pues esta tensión entre unidad y diversidad lo que caracteriza el pensamiento de Cornejo-Polar y un concepto que finalmente se aleja de las cosmovisiones de la modernidad para adentrarse al pensamiento anti-moderno, como el andino citado anteriormente.¹⁴ Sin embargo, en la Cuba de los años sesenta y setenta era la modernidad y sus polaridades la que regía los destinos de la Revolución.

La batalla entre la modernidad y la anti-modernidad está aún vigente, inclusive hoy, en esta era de la globalización en la cual autores como Hardt y Negri en su libro *Empire* afirman que las fronteras de poder de las naciones-estados han entrado en un período de desvanecimiento, que “el estado ha sido derrotado” y que son hoy “las grandes empresas las que gobiernan la tierra”¹⁵. La relevancia de la polaridad centro/periferia prevalece y la vemos por

¹⁴ En las civilizaciones andinas existe el concepto del “awqa” el cual consiste en una espacialidad donde los opuestos no pueden estar mezclados, pero donde sin embargo, tienen que co-existir para continuar en el mundo, manteniéndose un permanente estado de antagonismo y tensión. Es el concepto del mundo como contienda y batalla sin vencedores, muy similar a las conceptualizaciones de Cornejo-Polar en sus “totalidades contradictorias”. Este estudio utilizará también dichas a las conceptualizaciones andinas como punto de referencia.

¹⁵ La tesis de Hardt y Negri en el libro *Empire* han sido refutadas por el crítico argentino Atilio A. Boron en repetidas ocasiones y escritos donde deja establecido que los supuestos del libro son completamente equivocados. De acuerdo a Boron, dichas empresas que hoy gobiernan la tierra sin barreras nacionales a las que se refieren Hardt

ejemplo cuando autores como Fredric Jameson la hacen explícita. Veamos tan solo el título mismo del ensayo “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism” por Jameson. En éste se ve su planteamiento directo de la existencia de dicha distinción a nivel global. El solo hecho de hacer mención de un grupo separado de literaturas creado por un grupo categorizado como Tercer Mundo expone la existencia de una distinción la cual implica separación. En otras palabras, Jameson denota una espacialidad periférica, una subjetividad y una otraedad específicas. De existir una real globalización permeante de todo aspecto de la sociedad, se hablaría de literatura sin adjetivaciones categorizantes. Esta globalización total no será posible hasta que el flujo mutuo de conocimiento entre el centro y la periferia se lleve a cabo sin la necesidad de legitimaciones, acesos ni mediaciones. Todo esto nos lleva nuevamente a lo anteriormente discutido sobre la otredad de la modernidad latinoamericana, que no puede ser definida por los parámetros de la modernidad concebida a la manera euro-norteamericana.

Walter Mignolo en su ensayo “Afterword: Human Understanding and (Latin) American Interests—the Politics and Sensibilities of Geocultural locations” señala que aunque él está consciente que la distinción centro/periferia es sospechosa en la era de globalización masiva, él la mantiene ya que dicha globalización no la ha ni borrado ni suplantado. Al contrario, Mignolo afirma que la distinción que ha estado en efecto a través de los últimos 500 años de expansión

y Negri, no se manejan de una manera autónoma del estado-nación, sino que muy por el contrario, las mismas funcionan dentro de las fronteras nacionales. Para fundamentar este argumento, Boron recuerda a los lectores que solamente un 2% de los directores de dichas firmas son extranjeros y que más del 85% de todos los desarrollos tecnológicos de las mismas se originan dentro de las naciones a las cuales las firmas pertenecen. En suma, Boron establece que estas corporaciones tienen un alcance global, pero su propiedad, por más dispersa que se halle, tiene una clara base nacional y sus ganancias fluyen de todo el mundo hacia el país donde se encuentra su casa matriz. La crítica de Boron es entonces dirigida a los aspectos económicos de los conceptos de Hardt y Negri, ya que según el argentino, los estados-nación todavía siguen siendo actores cruciales en la economía mundial, y que las economías nacionales siguen existiendo y que las empresas transnacionales continúan operando desde una base nacional. La premisa de Hardt y Negri de que el nuevo poder global (las corporaciones multinacionales) se desenvuelven en aguas internacionales careciendo de toda ligazón con los estados-nación no es válida ya que el estado-nación prevalece.

occidental de tipo religioso, económico, y cultural, está siendo mantenida en esta era por la actual red de poder electrónico. Para Mignolo, hay un aspecto de la distinción centro/periferia que es especialmente importante en relación con el aspecto de locus de enunciación, es decir “la lengua y su identificación con las naciones y los imperios”. (Mignolo, 95 pg. 177) Mignolo continúa explicando que cuando el Imperio Británico comenzó a reemplazar a los de España y Portugal, la colonización intelectual se llevó a cabo de la mano de la expansión económica. Los idiomas español y portugués perdieron su poder seductivo y fueron reemplazados por los idiomas imperiales del momento, como el francés, el alemán y el inglés, los cuales han dominado la producción intelectual desde el siglo dieciocho hasta el momento presente. En el mismo proceso bajo el cual estos idiomas fueron canonizados, otros idiomas considerados menores, como el español y el portugués, fueron marginalizados y por consiguiente, los otros idiomas que habían sido marginalizados durante las conquistas españolas y portuguesas, como los idiomas indígenas y africanos, fueron suprimidos. La distinción centro/periferia en términos lingüísticos se refiere entonces a la necesidad de escribir en español para publicar en México y la de escribir en inglés para publicar en los Estados Unidos. Cuando la producción intelectual fluya sin importar el idioma en la cual sea creada ni el lugar donde sea llevada a la luz ni el formato que se utilice, la globalización tal vez logre convertirse en una realidad permeante de cada rincón de la sociedad mundial.

La distinción centro/periferia existe también a nivel local donde la espacialidad, la lingüística, la economía y muchos otros factores determinan los niveles de acceso y legitimación. En este estudio, la perspectiva espacial de la dicotomía centro/periferia a nivel local es el punto de énfasis. Este estudio propone que una ilustración de la polaridad centro/periferia ocurrió en Cuba durante la década de los sesenta y los inicios de los años setenta, cuando tendencias

literarias quedaron fuera de los círculos culturales de poder por considerárseles retrógrados y no funcionales para la propagación de las ideas revolucionarias, para la propagación de la modernidad. En concreto, estudiamos una tendencia específica que quedó por fuera de los círculos literarios y del centro de la cultura canónica cubana durante las décadas primeras de la Revolución. Esta tendencia fue la poesía de la tierra o peyorativamente llamada “tojosismo” (de “tojosa” paloma campestre considerada sucia y de poco deleite; sin embargo, en esta tesis la palabra tojosismo se utiliza como término principal para denominar este movimiento a manera de revertir de alguna forma la connotación negativa del mismo), producida por poetas de la sabana en contraste con la poesía en boga, el coloquialismo, escrita en su mayoría por poetas habaneros. A través del estudio de estas dos corrientes poéticas se aprecia dicha dicotomía a nivel local. La centralidad del movimiento coloquialista y la marginalidad del tojosista son estudiados a la luz de esta distinción centro/periferia como fenómeno de la modernidad.

Los conceptos propuestos por Angel Rama en su libro *La Ciudad Letrada* se consideran entonces aún vigentes en esta investigación ya que son conceptos que operan dentro de la modernidad y explican en cierta forma por qué América Latina está aún sumida en esa modernidad, inclusive en zonas donde se ha llevado a cabo una revolución política, social y de pensamiento, como es el caso de Cuba. Rama sugirió que las nociones de cultura y nación en América Latina han sido organizadas a través de los siglos alrededor de aquellos en posesión de la palabra letrada, cuya posesión ha estado limitada a un grupo exclusivo y residente únicamente dentro de los límites de la ciudad. Esa “ciudad letrada” a la que Rama alude, es el aparato burocrático que se desarrolla alrededor del poder desde los tiempos de la colonia. Es la relación entre literatura, estilo de vida urbano y el estado que surgió con la llegada de los españoles, la cual excluye todo lo que no pertenezca a este triángulo de poder.

En el contexto cubano, podría pensarse que la Revolución de 1959, con sus ideologías nacionalistas y modernizantes que promovieron campañas de alfabetización a lo largo del país, dando acceso al saber a todos los sectores de la sociedad, finalmente destruyó esta “ciudad letrada”. El cambio, sin embargo, fue meramente cosmético, porque los “letrados” pueden haber cambiado, pero “la ciudad” permanece. La Revolución socialista luchó por transformar la economía, la sociedad, la cultura y la política cubana como respuesta al imperialismo europeo y norteamericano. El fruto de esta transformación, sin embargo, fue el surgimiento de una nueva élite. Si bien es cierto que las campañas de alfabetización, los proyectos habitacionales y otras obras de la Revolución dieron acceso y avance social a clases anteriormente marginadas, esa misma noción de “ganar acceso y avance social”, implica que todavía existe un espacio que requiere ser accesado. Existe todavía una “ciudad” a la que unos entran y de la cual otros quedan por fuera. Los conceptos de Rama entonces, ayudan a entender algunas de las razones por qué el tojosismo, un movimiento surgido del campo/periferia, permaneció al margen de la sociedad cubana, aún a pesar de que el mismo es una criatura de la Revolución. A pesar de su marginalización, este estudio revela que el tojosismo sí creó su propio proyecto de nación cubana revolucionaria. El proyecto propuesto por el tojosismo, sin embargo, fue un proyecto sutilmente distinto al proyectado por el coloquialismo de la oficialidad y esta distinción se descubre al examinar y contrastar las obras mismas de ambas corrientes.

Las distinciones empiezan con los estilos estéticos de cada tendencia en cuestión. Tenemos que por un lado, el coloquialismo fue el estilo preferido por los ideales revolucionarios, de verso libre, conversacional y de alabanza revolucionaria; de corte urbano, acorde con el realismo social soviético, por lo que se convirtió en la práctica poética dominante, mientras que, por otro lado, el tojosismo, fue un estilo proveniente del campo, con preferencia hacia versos

más tradicionales, de rica metáfora y musicalidad más propia de la rima clásica, de tono casi surrealista y mucho más intimista y orgánico.

La voz principal del Tojosismo es Roberto Manzano Díaz, quién en conversación afirmó que los círculos literarios de poder “tienen establecida la norma, gobiernan los espacios de legitimación, controlan el canon, abren o cierran las oportunidades para el despliegue de un corpus específico y definen qué es la calidad literaria a través de sus instituciones básicas.” Es difícil para la literatura procedente del campo, en el caso específico de Cuba, formar parte de estos círculos dominantes por parecer a veces muy tradicional, provinciana, poco exquisita o sofisticada e incapaz de obtener éxito en los espacios legitimantes que ha establecido el poder transnacional de la cultura. En el caso específico de Cuba, continúa Manzano Díaz comentando, esta exclusión de lo rural tiene que ser vista a través de las circunstancias que introdujo la Revolución de 1959. Manzano Díaz dice que “el hombre rural apoyó, integró e impulsó el triunfo revolucionario. Las instituciones culturales del país se esfuerzan, en una gestión que debe ser ampliada y mejorada, por atenderlo adecuadamente, en la misma medida que atienden a otros sectores sociales. En términos de teoría política, no existen dificultades mayores. Pero sobre las expresiones artísticas y literarias de esta subidentidad pesan aún los prejuicios...aunque sean puramente subconscientes o sospechosamente silenciosos, entre los miembros de la que se supone la comunidad de más alta cultura.” Esta última expresión de Manzano, “comunidad de más alta cultura,” es contradictoria con los ideales que un sistema igualitario y pluralista busca alcanzar. Por qué hemos aún hablar de diferencias en la cultura, diferencias que connotan la existencia de una cultura alta y una baja, una superior y una inferior, una de adentro y una de afuera. En estas palabras se detectan entonces los indicios de la falla revolucionaria que no

consigue incluir a todos ya que en la topografía establecida por la revolución, siempre habrán aquellos que se queden por fuera.

1.3 A MANERA DE MARCO TEÓRICO

Como mencionamos anteriormente, este trabajo explora los conceptos de nación e identidad promocionados por la literatura canónica a lo largo de la historia de las letras cubanas en general y la posibilidad de una diferencia de contenido en las corrientes poéticas estudiadas en lo referente a los proyectos nacionales propuestos por cada una, y como dicha diferencia se constituyó también en un factor marginalizante para los tojosistas. Con esta exploración surge el tema de las ideologías identitarias envueltas en el manto del mestizaje.

El estudio de la ideología del mestizaje en Cuba desde la colonia española hasta poco antes de la Revolución del 59 ha sido ampliamente abordado por Luis Duno Gottberg en su libro *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*, 2003 el cual sirve como referencia en la exploración histórica del concepto de mestizaje en la isla y como punto de partida para el análisis de los imaginarios de nación surgidos con la Revolución del 59. Este trabajo explora la postura Revolucionaria en cuanto al mestizaje para discernir si los tojosistas conformaron con tal postura dentro de su obra o si se apartaron de la misma, causándoles tal divergencia, la exclusión de los círculos habaneros de poder literario.

Las discusiones sobre la identidad nacional no solamente en Cuba sino en Latinoamérica entera provocan controversias y discrepancias de gran importancia. Este trabajo utiliza la situación cubana como ilustración, para así abrirse a a los debates internacionales sobre los imaginarios de la nación. Estos debates y problemáticas controversias giran invariablemente

alrededor ya sea de las líneas ideológicas que tratan de agrupar a los habitantes de los países latinoamericanos dentro de metáforas homogenizantes¹⁶ o los que proponen la necesidad por el reconocimiento de la heterogeneidad en el área. Por un lado está el concepto de mestizaje, con sus diversos enfoques y matices, pero siempre buscando la configuración de la elusiva “raza cósmica”, de Vasconcelos (1925) o del “color cubano” soñado por Martí (“Nuestra América”, 1891), y apreciado nuevamente en el siglo XX por ejemplo en la producción de Nicolás Guillén a partir de los años 30,¹⁷ productos de un proceso de transculturación¹⁸, donde la sangre española, india y africana se funden y se asimilan totalmente para crear una nueva raza latinoamericana¹⁹. Por el otro lado está el concepto de heterogeneidad, ampliamente desarrollado por Cornejo-Polar a lo largo de su carrera, el cual enfatiza, precisamente, la naturaleza heterogénea de las culturas y literaturas latinoamericanas, donde todos los componentes, mientras existen en un mismo espacio, todavía retienen su individualidad para formar una identidad nacional más diversa y hasta conflictiva.

¹⁶ Por ejemplo tenemos el caso de Fernando Ortiz en Cuba quién modeló el concepto del “ajiaco” como metáfora de la nacionalidad a principios de los 40s

¹⁷ Nicolás Guillén retoma los imaginarios de una Cuba unida y homogénea planteados por Martí desde su adhesión al partido marxista en 1937. Este viraje en la visión de Guillén se aprecia sobre todo al contrastarse la obra *Motivos de son*, 1930 la cual escandalizó los círculos literarios cubanos e internacionales por su uso de la voz vernácula y la vida afrocubana como tema literario dentro del espacio refinado de la poesía, con su obra *Songoro cosongo* (1931) y su *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* de 1937 donde el poeta utiliza un lenguaje depurado, propio de la poesía tradicionalista, alejándose de la voz poética rebelde y aunándose más a las ideologías unificadoras que usan el elemento afrocubano para unir no para dividir. Años después, en marzo de 1959, Fidel Castro daría un discurso público advirtiendo a los cubanos que la naturaleza divisoria de las políticas raciales podría poner en peligro la nación, haciendo un llamado a la solidaridad para evitar el fraccionamiento de la patria y así resistir una posible intervención de los Estados Unidos. La retórica de Castro demostró entonces también una continuidad con el pensamiento de Martí, quien clamó por la unidad de Cuba más allá de las diferencias raciales.

¹⁸ Ortiz acuñó el término “transculturación” en su ensayo de 1940, “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar”. Transculturación se define, según Ortiz, como el complejo proceso de ajuste y re-creación cultural, literaria, lingüística y personal que permite el surgimiento de nuevas, vitales y viables configuraciones, del encuentro de culturas y de la violencia de las apropiaciones coloniales.

¹⁹ Anteriormente habíamos comentado sobre la posibilidad de ver la ideología del mestizaje como el gran absurdo latinoamericano si se aplican los conceptos sugeridos por C.R.L. James para la civilización norteamericana y su gran absurdo de la ideología de la libertad igual para todos.

Ambas perspectivas, sin embargo, están cargadas de matices que varían de acuerdo al enfoque que se les otorgue. Por un lado, el mestizaje puede tomarse como un concepto lleno de connotaciones negativas y hasta violentas que busca la erradicación de todo trazo distintivo de las diversas influencias que convergieron para crear la nueva categorización mestiza, o también puede verse como un idealismo fraternal que busca incluir todos estos elementos raciales y culturales que se mezclaron para la creación de una nación. La heterogeneidad, por su parte, puede ser utilizada como ideología fraccionaria y divisiva que busca el reconocimiento de todos los elementos que comparten el suelo nacional, o como mecanismo inclusivo de todos estos distintos fragmentos que forman una unidad mayor en la que todos conviven. Todo depende del acercamiento y de las ideologías propias de quién usa los conceptos.

Las ideas de Angel Rama referentes a la “trunculturación” también constituyen consideraciones importantes en este estudio. En su libro *Trunculturación narrativa en América Latina*, Rama condujo una investigación cultural usando textos literarios para formular una teoría de la cultura latinoamericana, en parte basada en las ideas del etnólogo cubano Fernando Ortíz. La preocupación principal de Rama en su libro es el concepto de trunculturación, el cual Rama define como un cambio cultural que resulta de la introducción de elementos foráneos a una cultura. Más específicamente, este trabajo tiene que ver con los efectos de la cultura moderna urbana en regiones que tienen sociedades rurales tradicionales. De acuerdo con Ortíz, quien acuñó el término en 1940, trunculturación expresa mejor las distintas fases del proceso de transmisión de una cultura a otra. Este proceso no solamente implica adquirir una cultura nueva, como la palabra inglesa “aculturación” denota, sino una pérdida de la cultura precedente para crear una cultura totalmente nueva.

Por otra parte, hay académicos como Nestor García-Canclini, que proponen el concepto de hibridéz cultural como un reto metodológico en el estudio de la cultura de América Latina. García-Canclini insiste en que toda la cultura latinoamericana es híbrida.

Otro aspecto del marco teórico de este estudio es la discusión sobre las alegorías de la identidad nacional contenidas en la obra poética objeto de análisis. La metodología de este estudio se basa en la noción del uso del poema como texto en el cual es posible leer alegorías de la identidad nacional. Recordemos como Doris Sommer realizó este proceso en el área de las narrativas latinoamericanas del siglo diecinueve. Doris Sommer emplea esta metodología en su libro *Foundational Fiction*, 1991 y en ensayos como “Allegory and Dialectic: A Match Made in Romance”, 1991. Sommer interpreta el contenido alegórico de las novelas de romance latinoamericanas del siglo XIX para descubrir ideologías fundacionales que contribuyeron al establecimiento de la nación a lo largo de América Latina a inicios de la época republicana. Sommer se vale del uso de ejemplos clásicos de la narrativa latinoamericana sobre triángulos y conflictos amorosos en los cuales cada personaje representa una región, raza, partido político, interés y clase económica específico, con la esperanza de ganar el voto partidista junto con los corazones de los lectores.

Los autores de estas novelas de romance eran pensadores del siglo diecinueve quienes preparaban proyectos nacionales a través de su prosa de ficción. Sommer se adhiere al pensamiento de Walter Benjamin referente a la alegoría y la dialéctica cuando él dice que la alegoría está viva en la dialéctica entre expresión y significado porque es una forma de

expresión, así como la palabra es expresión, y al igual que la escritura es también expresión.²⁰
(Benjamin, 1977)

Los conceptos usados por Sommer en su estudio de la narrativa pueden ser aplicados a la poesía también, en especial porque su trabajo ha sido sobre la literatura latinoamericana como un reflejo de la identidad nacional. Como lo comentó el crítico cubano Jorge Espinosa Mendoza en su ensayo, “Otra Revolución para la poesía”, la poesía cubana es también una forma de su historia, y durante los primeros años después de la Revolución, el proceso revolucionario encontró en los poetas ya sea a “un espejo, un muro o una interrogante.” El estudio de la identidad nacional a través de la poesía se convierte entonces en un paso que no solo revela ideología sino historia misma.

Hyden White sugirió la importancia de la forma del discurso en su libro *The Content of the Form*, donde él declaró que las estructuras y métodos usados para la narración histórica o literaria se convierten, en sí mismas, en la fundación para el contenido de tales discursos. “En el discurso histórico,” señala White, “la narrativa sirve para transformar el reconocimiento de la forma de la narrativa.” Considerar la forma que cada una de las corrientes en cuestión selecciona utilizar, verso libre, lenguaje conversacional, tropología limitada en el coloquialismo y verso más tradicional, verso libre pero también métrico, rima y metáfora en el tojosismo, constituyen, por consiguiente, aspectos fundamentales que considerar cuando se busca analizar el contenido y la ideología de cada una de estas tendencias poéticas para poder así arribar al mensaje que se pretende impartir a través de las obras analizadas.

El marco teórico para esta investigación sobre la identidad nacional observada a través de obras literarias sigue los señalamientos e ideas de académicos como Benedict Anderson, quién,

²⁰ Este concepto corresponde a la noción que las ideas no existen en abstracción sino que están acuerpadas en el texto.

por ejemplo, estableció los parámetros para la construcción de comunidades políticas imaginadas. En su libro, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, publicado en 1991, Anderson argumenta que la comunidad nacional no es una fabricación o una falsedad, sino una especie muy particular de creación cultural: una imaginación del territorio, uniendo a los miembros de las naciones. Anderson estipula, que, a pesar de que la mayoría de los miembros de una nación permanecen desconocidos los unos de los otros, en la mente de cada uno vive la imagen de su mutua comunión. A través de variadas técnicas reguladoras y conceptos estandarizadores, el sentimiento de pertenecer a una nación se construye como un atributo natural de la identidad. Anderson también presupone un lazo fraternal que unifica la comunidad nacional, fuera de cualquier práctica de dominación existente: “a pesar de la desigualdad existente y de la explotación que puede llevarse a cabo en cada una, la nación es siempre concebida como una camaradería profunda y horizontal.” (Anderson, 1991)

Las ideas de Anderson presentan un concepto de identidad nacional basado en el proyecto de igualamiento del nacionalismo el cual es observado por todos a través de las divisiones sociales y diseminado por la palabra escrita. La literatura puede entonces llevar a cabo una función de constructora de comunidad, por lo tanto, la poesía tiene también dicha capacidad de construir identidad nacional

Hay otros autores como Mary Louise Pratt quienes han discutido que tales ideas de comunidad como las propuestas por Anderson son demasiado idealistas e irrealistas. Pratt establece que este tipo de análisis trata a las comunidades como si las mismas fueran entidades finitas, monolíticas, autónomas y homogéneas. Estos acercamientos ignoran las relaciones jerárquicas y tienden a examinar a los dominantes y a los dominados como si fueran grupos separados en vez de verlos como sectores mutuamente constituidos, cada uno con una identidad

que está unida a la del otro. Este argumento sugiere una cuestión sobre la relación entre la representación y el poder. Para analizar el nacionalismo como una creación cultural es importante mantener en mente los campos jerárquicos entre los cuales el concepto es concebido. A través del estudio del coloquialismo y el tojosismo cubanos, este trabajo explora las representaciones de la pertenencia a la nación las cuales entretejen imágenes que prometen unidad colectiva así como exclusividad colectiva, interponiendo, como lo dice Frederick Jameson, las dimensiones utópicas e ideológicas de la consciencia nacional (1981).

En el caso del tojosismo vemos en el soneto alejandrino “De todas partes acuden” de Roberto Manzano Díaz, su principal exponente, como ese concepto de unidad y exclusividad es expresado a través de los hilos que al mismo tiempo se entretejen pero se destejen para crear esa unidad con individualidad: [USAR en presentación](#)

De todas partes acuden agujas y cordeles:
Son redes pescadoras o pañuelos felices.
Hilos, hilos antiguos, hebras recientes, puros
Envoltorios de hebras que vienen o se toman.
Trabajazón mía y tuya, tapiz de cada uno,
De cuánta fibra y cuánto cáñamo estamos hechos?
Así andamos: tejidos, tejiéndonos de cosas
Que quisimos o no, pero que nos esperan.
No se desteje nadie sin destejer a otros;
Vamos a destejernos con agujas fraternas
Hasta quedar en hilos fuertes y originales.
Será de ver entonces los hilos que robamos
Y ver la gratitud como una madeja larga
Que nos reúne a todos, apenas sin saberlo.

Una lectura rápida de este poema deja en claro el tema de la fibra social de la nación. Los hilos y las agujas entretejen lo que ha de ser la sociedad. Una sociedad formada por “agujas y cordeles” que acuden de todas partes. No es una sola hebra homogénea la que hilvana este pueblo imaginado por el poeta, sino que vienen de distintos orígenes, para crear un “tapiz de

cada uno” hecho con diferentes “fibras y cáñamos”. La voz poética reconoce ese origen diverso, y al mismo tiempo esa interdependencia que se aprecia cuando dice que “no se desteje nadie sin destejer a otros.” Pero aquí se ve esa noción intrigante de una Cuba definida por “hilos fuertes y originales”, cuando el poeta llama al destejimiento. Si bien es cierto que la imagen es de un desprendimiento fraterno, la misma es también ciertamente un llamado a ver cada uno de esos hilos que forman el tejido, independientemente de los otros, para verlos en su forma original. Solo así se podrá apreciar la diversidad de esa sociedad imaginada por el poeta, inclusive hasta aquellos “hilos que robamos”, como sería, en el caso específico de Cuba, la hebra africana, robada de su continente y traída a la isla en contra de su voluntad, para formar parte integral de la nueva nación. Todos estos hilos forman una “madeja larga que nos reúne a todos, apenas sin saberlo”. Es la alegoría del “tapíz”, que como una colcha, arropa a todos, pero sin perder su individualidad. Hay tal vez un tono de transculturación, pero no de homogeneidad, lleno de “cosas que quisimos o no, pero que nos esperan.” Lo que el poeta imagina aquí es una madeja que hila todas las partes, pero de tal forma que las partes mantienen cierta autonomía, tanto así, que apenas si se percatan siquiera que están unidas.

Es en esta referencia a la “madeja larga que nos reúne a todos, apenas sin saberlo,” que está presente la memoria larga. Está conciente el autor de la existencia de algo que va más allá de la temporalidad impuesta por la Revolución, una memoria que incorpora todo lo que ha sido Cuba inclusive desde antes de su encuentro con España, siendo éstos los “hilos antiguos”. La temporalidad de Manzano Díaz se sale de los parámetros de la modernidad y su memoria corta. En su recuerdo, la temporalidad de la modernidad que rompe con el pasado en afán de crear unificación, parece desvanecerse para dar paso a una conciencia que va más allá, una conciencia que arrastra una historia más compleja.

Si leemos un poema coloquialista, la ideología de la unidad nacional es lo que predomina, aunque también se hace mención de la diversidad. En el ejemplo a continuación de verso libre y estilo conversacional, se aprecia una enumeración de los elementos que se han mezclado para formar esa nación nueva, uniforme, en la que todos ahora participan sin exclusion y sin distinción, dentro de un espacio común, donde todos tienen y comparten los mismos sacrificios, deseos, venturas y desventuras. Vemos esta unificación de la diversidad en el poema de Nancy Morejón, “Amor, Ciudad Atribuida”, publicado en el libro *Richard trajo su flauta y otros argumentos*, en 1967:

Amor, Ciudad Atribuida (fragmento)

Quién soy

El guerrillero, la loca que deambula, la medusa, la flauta china
El sillón cálido, las algas, el cañón guardacosta, la angustia,
La sangre de los mártires, el óvulo de Ochún sobre esta tierra

Quién soy

Que voy de nuevo entre las calles, entre orishas,
Entre el calor oscuro y corpulento,
Entre los colegiales que declaman Martí,
Entre los automóviles, entre los nichos, entre mamparas,
Entre la Plaza del pueblo, entre los negros, entre cantones,
Entre los parques, entre la ciudad vieja, entre el Viejo Viejo Cerro,
Entre mi Catedral, entre mi Puerto.

Aunque en ambos poemas se observa una referencia a la unificación en lo que atañe a la formación de la nación cubana, partiendo de la noción de una diversidad que se agrupa para establecer una unidad más homogénea; la temporalidad al igual que la especialidad, sin embargo, son distintas en ambas cosmovisiones. Vemos en Manzano Díaz rasgos de la memoria larga, y en Morejón vemos, por otro lado, una temporalidad y una espacialidad que no trascienden la Revolución, que no salen del presente revolucionario, que no salen de la ciudad, que aunque enumera una larga lista de los diversos elementos que componen su visión del proyecto nacional, la conciencia histórica no se hace palpable. El listado de personajes que ahora deambulan

libremente por las calles habaneras no tiene como objetivo crear una conciencia del pasado para construir el presente, aplicando las individualidades a la hora de forjar la nueva patria. El listado de caracteres se hace para crear modernidad, para crear un presente moderno inclusive entre los Orishas, entre los negros y entre los cantones. El conflicto entonces, no está solamente en la forma y estilo estético de preferencia por cada movimiento poético sino también en la tensión de las temporalidades y espacialidades que se presentan para la conceptualización de la nación en cada una de las cosmologías poéticas de estos. Es esta tensión entre la temporalidad referida por la memoria larga del tojosismo y la memoria corta del coloquialismo y la espacialidad más metafísica, sabanera, idílica del tojosismo contrapuesta con la espacialidad urbana coloquialista la que este estudio se propone explorar fundamentalmente. Es un debate entonces entre el alcance de las memorias tojosistas y coloquialistas dentro de dos espacialidades excluyentes, la urbana por un lado y por el otro la rural.

La distribución de los capítulos sigue una estructura que nos lleva a la obtención de una panorámica de la situación en la Cuba poética la cual nos ayuda a hilar estas ideas centrales. Comenzamos así con un panorama de la poesía cubana desde las primeras letras castellanas en la isla, hasta la década de los 70s donde se ve la transformación del pensamiento y de las formas de pensar el mundo a través de la sensibilidad poética. Continuamos luego con un vistazo al contexto político de la Revolución Cubana y sus políticas culturales que explica la topografía creada por estas políticas y los conflictos espaciales en que la producción literaria se vio involucrada. De allí sigue con el capítulo dedicado al Coloquialismo y sus características, seguido por el capítulo correspondiente al Tojosismo puestos en paralelo para facilitar el análisis de ambas tendencias. En ambos capítulos se observan en detalle figuras representativas de las dos tendencias y sus obras fundamentales. Finalmente las conclusiones nos llevan en forma

circular de vuelta a la conceptualización de la Revolución Cubana como fenómeno de la Modernidad homogenizante percibida durante las primeras décadas, una mirada a la Cuba reciente del Período Especial y un último recorrido por el vibrante camino de Roberto Manzano Díaz y sus últimos logros.

2.0 NACIÓN Y POESÍA: PANORÁMICA DE LA POESÍA CUBANA Y SU IDEOLOGÍA, SIGLO XIX HASTA LOS AÑOS CINCUENTA

“Lo que quede de aldea en América ha de despertar. Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo a la cabeza, sino con las armas de almohada...” nos dijo José Martí en su ensayo “Nuestra América” hace más de un siglo. Las letras han sido esas “armas de almohada” a lo largo de la historia latinoamericana, armas con las que se han defendido las ideologías identitarias de cada autor, de cada movimiento, de cada gobierno. Es así pues que, en un estudio sobre la poesía cubana de inicios de la Revolución, no puede estar ausente una panorámica de lo acontecido en la poesía a través de los años. El siguiente panorama de la poesía cubana desde el neoclasicismo de comienzos del siglo 19 hasta finales de la década de los 50, justo antes de la Revolución tiene como objetivo mostrar la transformación en las formas de pensar el mundo a través de la sensibilidad poética en Cuba.

Este panorama sirve para identificar el proceso de búsqueda de la identidad nacional, el proceso de definición de la cubanía. Este proyecto de nación refleja en Cuba, al igual que en el resto de las ex-colonias españolas, una meta por la unificación, una unificación que intenta eliminar, esconder, ignorar o aminorar las diferencias. Una unificación que usa el mestizaje como herramienta homogenizadora que ayudará a la nación a convertirse en entidad moderna. Un proyecto de nación que descubre el absurdo latinoamericano propuesto por el proyecto del mestizaje.

2.1 POESIA CUBANA ANTERIOR A LA PUBLICACION DE *ISMAELILLO*

Cuba entra a la mirada europea y suena en la lengua española, como dice Cintio Vitier en su obra *Lo cubano en la poesía*, edición de 1998, con las *Relaciones* de Cristóbal Colón, quién, al verla aparecer en el horizonte relata: “nunca tan hermosa cosa vido, lleno de árboles, todo cercano el río, fermosos y verdes y diversos de los nuestros, con flores y con su fruto, cada uno de su manera.”(en Vitier, 98) Desde entonces, la semilla de la europeización penetró en Cuba para iniciar su eterna germinación. Basta revisar las diversas historias de la literatura cubana para darnos cuenta como se ignoran esfuerzos por trazar sus orígenes más allá de lo escrito por españoles o criollos. No se toma en cuenta la herencia silenciosa de los Taínos y otros grupos que habitaban Cuba y el resto de las islas caribeñas antes de la llegada de los españoles, en la constitución de su historia literaria. Igualmente ignorada permanece la herencia afro-cubana, la cual, tradicionalmente, con excepciones muy particulares, no ha recibido un merecido reconocimiento. Dadas estas omisiones, se da inicio a la historia de las letras cubanas con el poema del canariano Silvestre de Balboa titulado *Espejo de paciencia* orgullosamente denominado el primer poema escrito en Cuba datando del año 1608.

Lo que se sucede en el área de las letras cubanas a partir de ese momento y durante los siguientes dos siglos será el esfuerzo de los poetas insulares,- criollos/españolizados,- por escribir su realidad apoyados en las actitudes y orientaciones estéticas que les suministraba la metrópoli. Según Vitier, la primera realidad que tienta a estos primeros poetas criollos es la naturaleza, pero aunque el “poeta la siente y la goza, no puede todavía expresarla sino a través de una concepción prestada y que es en sí misma, en la propia Europa, artificial y abstracta.” (Vitier, 98) Es decir, el poeta cubano de los siglos 17 y 18 sugiere la naturaleza particular de Cuba pero no expresa su visión abierta e independientemente de la eurocéntrica. Un ejemplo es

la oda “A la piña” de Manuel de Zequeira y Arango (1764-1846) y catalogada por Vitier como el primero de los poemas bucólicos en los que se trata de cobrar conciencia de sí y de lograr un acercamiento más real y en más íntima relación con la flora y fauna cubana. Este poema de Zequeira es, sin embargo, prueba de esa concepción prestada del eurocentrismo de la cual los creadores de aquella época eran incapaces de librarse. Zequeira constituye a la piña en símbolo o alegoría de la isla al decir en sus versos en el siguiente fragmento:

Del seno fértil de la madre Vesta,
En actitud erguida se levanta
La airosa piña del esplendor vestida
Llena de ricas galas.
Desde que nace, liberal Pomona
Con la muy verde túnica la ampara,
Hasta que Ceres borda su vestido
Con estrellas doradas
Aun antes de existir, su augusta madre
El vegetal imperio le prepara,
Y por regio blasón la gran diadema
Le ciñe de esmeraldas.
La idealización de la planta (en Vitier, 1998)

Se aprecia la mirada idealizada de Cuba surgiendo fabulosamente de la tierra como la Venus del mar, reina del Caribe, hija de Vesta, la diosa romana de la tierra, creada por Ceres, la diosa romana de la agricultura y coronada por la madre naturaleza. El imaginario particularmente cubano instaurado por el ícono innovador de la piña está plagado, sin embargo por el academicismo de la mitología clásica europea que lo ahoga. Aunque innovador, Zequeira manifiesta las influencias del iluminismo y el racionalismo, predominantes en el pensamiento occidental de su época. En su obra se encuentra también la actitud cultural y el ideario de la clase criolla muy apegada a una tradición patriarcal, de severa formación religiosa, con una concepción ética y una proyección económica con muchos remanentes feudales, una clase criolla de orgullosa procedencia aristocrática, aquélla que basó su afirmación en la explotación de la

tierra y de los esclavos y profundamente comprometida con la corona española. Zequeira busca una afirmación de lo autóctono sin revelar un afán por la independencia, sino más bien una actitud movida por cierta conciencia de marginalidad con respecto a la metrópoli y el deseo de ser reconocidos como verdaderos “españoles de ultramar.”

La naturaleza propia de la isla se convierte, sin embargo, desde estos tempranos poemas, en tema recurrente en los siglos posteriores, en los cuales se ve el progresivo despojamiento de las formas mitológicas de la interpretación neoclásica superpuestas. Este tema de la naturaleza es parte esencial del cubanismo, como lo presenta Vitier al decir que “lo cubano se revela...primero con la peculiaridad de la naturaleza de la isla...el carácter ...y el reino del espíritu”. Por lo tanto, si bien es cierto que no hay una esencia inmóvil y preestablecida de lo cubano, que se pueda definir, sí existe algo distintivo de cada país que reside en la sensibilidad y en la reacción peculiar ante el mundo que se va elaborando a lo largo de la historia y del esfuerzo creador de las generaciones. En Cuba, es la naturaleza isleña la que tiene una función fundamental para el entendimiento del carácter y del espíritu de esa sensibilidad que Vitier llama lo cubano. Esa sensibilidad es complicada, sin embargo, por la problemática de la asimilación y transformación de lo europeo que permanece a lo largo de la historia poética cubana.

Esa interiorización de la naturaleza en la lírica y la sensibilidad patriótica la ve Vitier encarnada por primera vez en quién él llama “nuestro primer poeta cabal,” José María de Heredia (1803-1839). En Heredia, sin embargo, continuó la encarnación de lo europeo, expresado por el mismo Vitier quien lo describe diciendo que “su formación clásica y moderna y su diversidad de intereses, unidas a un temperamento ardiente y a una inteligencia clara y ordenada, le dan la calidad enteriza, el porte y la entonación del gran poeta, del hombre que encarna y expresa bellamente las aspiraciones de su pueblo.” (Vitier, 1998) Heredia ilustra así el imaginario de

nación de Vitier. Esta visión vitierana es la de una Cuba de formación clásica, moderna, profundamente europea ya que solo así se puede tener ese “porte y entonación del gran poeta” ya que solo así se logra esa “inteligencia clara y ordenada”, ya que solo así se “encarna y expresa bellamente las aspiraciones” del pueblo. Solo el hombre moderno y europeizado puede alcanzar estos ideales literarios.

Las ideas expresadas en el libro *Historia de la literatura cubana. Tomo I La Colonia: desde los orígenes hasta 1898*, publicado por el Instituto de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”, y el Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente en 2002, concuerdan con Vitier en que Heredia ocupa un sitio prominente dentro de la literatura cubana e hispanoamericana. Este libro apunta que “todos los críticos e historiadores tienen que coincidir respecto a que, si antes de él se cultivó el verso en Cuba, y a veces con evidente reiteración y particulares logros, como ocurrió en el caso de Manuel de Zequeira, nunca había florecido hasta ese momento un poeta de tan mantenido aliento y trascendencia...[y por] el hecho cierto de que Heredia se encuentra muy vinculado al surgimiento mismo de la nacionalidad cubana.” (*Historia*, 2002)

Una vez más, el imaginario nacional cubano se ve ilustrado por un hombre criollo, hijo de padres nacidos en la República Dominicana, pero exilados en Santiago de Cuba luego de su huida de su natal Santo Domingo, temerosos ante la entrada en la ciudad de las tropas haitianas de Toussaint Louverture, primera y más significativa revolución independentista en las Américas por ser liderizada por afro-caribeños. Vemos aquí entonces como la historia personal de Heredia se inicia, desde antes de su nacimiento, con la semilla del temor a lo africano, a lo otro, a lo diferente. Es por esto que sus versos adolescentes muestran una posición de acuerdo con la paterna, donde aparece como hispanófilo y pacifista, aunque se interese por causas como la

abolición de la esclavitud, pero sin comprender cabalmente la necesidad de la independencia de América.

Por otro lado, sin embargo, Heredia va concretando en sus poemas tempranos la semilla de esa “patria” que va más allá de la patria hispánica, abstracta e idealizada. Heredia canta a su patria que lo vio nacer y la cual abandona en repetidas ocasiones por distintas razones. Por ejemplo tenemos que en 1819 parte para México para reunirse con su padre lo cual le causa gran desolación como se aprecia en su poema “A Elpino” compuesto ese mismo año. Los versos de este poema expresan con candidez la inocencia y dolencias de su corazón al decir:

¡Feliz, Elpino, el que jamás conoce
Otro cielo ni sol que el de su patria!
¡Ay, si ventura tal contar pudiera...!

Tú, empero, partes, y a la dulce patria
Tornas... ¡Dado me fuera
Tus pisadas seguir! ¡Oh! ¡cuán gozoso
Tu triste amigo oyera
El ronco son con que la herida playa
Al terrible azotar del Océano
Responde largamente! Sí; la vista
De sus ondas fierísimas, hirviendo
Bajo huracán feroz, en mi alma vierte
Sublime inspiración y fuerza y vida.
Yo contigo, sus iras no temiendo,
Al vórtice rugiente me lanzara.

Heredia aquí expresa fervientemente esa pasión que siente por su patria, por Cuba, la cual dejó atrás, produciéndole mucha melancolía. Ni siquiera la ferocidad de los huracanes frecuentes en la isla lo hacen desearla menos. Ese sentimiento por la patria va forjando poco a poco el concepto de nación y los indicios pre-románticos en la poesía de Heredia.

Heredia, quién para muchos es el primer poeta romántico de Hispanoamérica, cuenta aún, sin embargo, con la nota neoclasisista en su obra. Su transición del neoclasicismo al

romanticismo fue progresiva y no abrupta. Si bien es cierto que las ideas del romanticismo se apoderaron del contenido poético en Heredia, el estilo neoclasicista permaneció en la forma.

El neoclasicismo hispanoamericano se desenvuelve, aproximadamente, entre 1790 y 1830. Es aquí donde comienzan a notarse las tendencias pre-románticas y cuando se llevan a cabo las luchas de independencias en la mayoría de las colonias americanas. Este desfase histórico entre la metrópoli española y sus colonias es clave en el neoclasicismo hispanoamericano, ya que aunque con un fondo común de ideología iluminista y de ilustración en ambas realidades, en Hispanoamérica la propia política del despotismo ilustrado sirvió para acelerar la afirmación de una clase criolla que ya consolidada en su poder económico, se lanzó, simultáneamente con la guerra de independencia española en contra de Napoleón, a la conquista de su independencia política. La realidad colonial en Hispanoamérica le dio a la poesía neoclasicista de ésta región un tono distinto al de la metrópoli. Por ejemplo, como mencionamos anteriormente, uno de los grandes temas no solo del neoclasicismo, sino de la poesía cubana, es la naturaleza. Este tema, visto a través de una poesía eglógica, bucólica, pastoril, adquiere en nuestra América una operante significación política, y cuando menos sirve para expresar la progresiva toma de conciencia por parte del cubano e hispanoamericano en general, de su diferente realidad natural. Es decir, lo que en la poesía española terminó por asumir una importancia solamente literaria, en nuestra realidad colonial adquirió una plenitud de significados que desbordaron el mero ejercicio retórico, o en todo caso puede afirmarse que los mismos motivos literarios podían acoger lecturas y significados muy diferentes. Pero por otro lado, aunque el contenido poético haya sufrido una transformación en las Américas, las formas estilísticas utilizadas por los poetas cubanos e hispanoamericanos permanecieron siendo neoclásicas. Como en Heredia, se veían en las formas neoclásicas contenidos románticos. En

otras palabras, el neoclasicismo hispano proporcionó un soporte estético a la expresión de nuestro pensamiento independentista.

En Cuba, sin embargo, los poetas neoclásicos tuvieron, según lo indica el texto *Historia de la literatura cubana*, al que hacemos referencia, la peculiar actitud reformista de los hacendados criollos, los cuales sólo alentaron una política de reformas, y no fueron partidarios del separatismo. Esta actitud reformista y no revolucionaria transformadora, se desprende del fondo iluminista del neoclasicismo cubano. Esta ideología iluminista desarrolló una política común de despotismo ilustrado que coadyuvó, tanto en la metrópoli como en sus colonias, a desarrollar un ideario y una cultura nacional decidida a preservar el predominio de las elites basadas en los caracteres y tipos sociales de un sujeto nacional pensado a partir del hombre criollo, urbano, de clase media, representativo de la cultura occidental arquetípico del romanticismo que se advenía.

Por ser el neoclasicismo un fruto literario de la Ilustración, se ve en su expresión el dominio de la razón lo cual dejaba poco campo a la improvisación, remitiendo siempre al creador a ciertas normas inmutables que fueron tomadas como exponentes del buen gusto, la corrección, la claridad comunicativa y hasta de un pretendido equilibrio armónico con la naturaleza. Por otro lado, este racionalismo estimuló la aparición de una poesía prosaísta. Concurrentemente, la ideología iluminista de la Revolución francesa, en su repercusión literaria, ayudó a acentuar la función social de la literatura, de ahí que la poesía didáctica y moralizante por un lado, y por otro la poesía política, tuvieran tanta importancia y presencia en la poesía neoclásica. El gusto neoclásico entonces optaba más por la función instrumental de la literatura en detrimento a veces, de su valor imaginal y de su poeticidad. Esta situación se repetirá en el coloquialismo de los años 60 y 70s, promotor de los ideales revolucionarios. Este prosaísmo didáctico y político

producto del iluminismo, elemento de la modernidad, superpone al coloquialismo al igual que al neoclasicismo, dentro del perímetro de esa modernidad que los enmarca.

El neoclasicismo hispanoamericano no pudo conformar una poesía de valores poéticos permanentes ya que se desarrolló en un período de formación de una conciencia nacional, en las condiciones precarias de una cultura colonial, y padeció incluso de la turbulencia de las batallas independentistas. Sin embargo, tuvo la importancia histórica de expresar ese mismo proceso de tránsito de la colonia a la independencia y de inaugurar los primeros acercamientos, literariamente significativos, del hispanoamericano con su realidad colonial.

La transición al romanticismo se llevó a cabo bajo el paraguas estético del neoclasicismo, sobre todo si consideramos a Heredia como el primer poeta romántico de Hispanoamérica, con poemas como en “El Teocalli de Cholula” de 1820, unos veinte años antes del inicio formal del romanticismo en el área. Heredia inició la composición de estos versos tras la muerte de su padre en 1820, suceso que constituye un cambio sustancial en la vida del poeta. Al golpe emotivo que significó esta pérdida se sumó la responsabilidad de tener que asumir, como hijo mayor, la jefatura de su familia en tierra extranjera y con solamente 17 años. Estos hechos empujaron a Heredia hacia una madurez precoz la cual le permite componer los primeros fragmentos de este poema, aunque no lo termina sino hasta 1832 luego de una publicación parcial en 1825. Los doce años que le toma finalizar este poema lo constituyen en obra excepcional y de avanzada al compararse con el resto de la producción de la época.

“El Teocalli de Cholula” está escrito en endecasílabos y se desarrolla en tres campos que van de lo objetivo a lo subjetivo: 1. La descripción de la naturaleza, 2. Evocación de una escena del pasado en la que aztecas realizan sacrificios humanos y 3. Meditaciones del autor sobre lo anterior, que conducen a postulados tales como que “todo parece por ley universal”, que

la muerte es “universal señora” y a destacar cómo la pirámide, que ahora yace muda y desierta, es lección saludable de la “demencia y el furor humano.” Los versos más logrados son, según algunos críticos, los primeros dedicados a la naturaleza ya que en ellos hay “elementos sintéticos y graduados” con los que el poeta puede “no sólo captar su esencia lírica, sino también dotarla de una trascendencia cósmica.” (*Historia*, 2002)

El mismo José Martí coloca a Heredia en posición privilegiada entre los poetas de América al declarar en su artículo periodístico sobre el autor, en 1888 que “el primer poeta de América es Heredia. Sólo él ha puesto en sus versos la sublimidad, pompa y fuego de su naturaleza. El es volcánico como sus entrañas y sereno como sus alturas.” (en *Historia*, 2002) Es esta conciencia americanista la que le confiere vigencia al poema, en donde un adolescente supera de alguna forma sus limitaciones de época y clase para captar la entraña poética de un continente con una mirada desde ese continente, no distante y escapista, sino desde las mismas entrañas de su gente autóctona. Sus protagonistas no son los europeos sino los americanos colonizados, pero a la vez, la historia del “Teocalli” es la de un pueblo poderoso y sangriento en su momento. Sin embargo, Heredia no logra zafarse enteramente de los prejuicios de la época hacia estos grupos indígenas, al hablarnos en este poema de los Aztecas, con un énfasis en los ritos tradicionales de sacrificios humanos, refiriéndose a los mismos en términos de superstición fatídica y alegrándose que ya ha quedado en el pasado, como vemos a continuación:

Muda y desierta
Ahora te ves, pirámide. ¡Más vale
Que semanas de siglos yazcas yerma,
Y la superstición a quien serviste
En el abismo del infierno duerma! (Cuba Literaria en línea)

Es así pues que Heredia repudia las costumbres aztecas y las cataloga de superstición y se alegra de que “en el abismo del infierno duerman”. Es este un canto a un pueblo derrotado. Es

una historia, hasta cierto punto, de los vencidos y aún más, la voz poética no se lamenta del vencimiento, se alivia en éste,

A nuestros nietos últimos, empero,
Sé lección saludable; y hoy al hombre
Que ciego en su saber fútil y vano
Al cielo, cual Titán, truena orgulloso,
Sé ejemplo ignominioso
De la demencia y del furor humano

La práctica azteca era pues demencia y como tal más vale que ha sido extinguida por la razón llegada a nuestras tierras desde España. Las pirámides permanecen, de acuerdo a Heredia, como testimonio y “lección saludable” para las futuras generaciones de cómo no vivir. La voz poética parece avisar, miren a estas ruinas que son testimonio de un pueblo que no supo conducirse por el mundo de manera digna por lo que mereció la subyugación en la cual se encuentra. No hagan ustedes lo mismo o terminarán de la misma manera.

Tales ya fueron
Tus monarcas, Anáhuac, y su orgullo,
Su vil superstición y tiranía
En el abismo del no ser se hundieron.

No importa que tan grandes y poderosos los aztecas fueron en su momento, por su “vil superstición y tiranía” muy merecidamente, han quedado hundidos en el “abismo del no ser” para siempre. La innovación herediana de elevar a los Aztecas a papel protagonista de su composición queda disuelta entonces al verse que este pueblo Azteca, al que se refiere el poeta, es un pueblo sin futuro ni función en la nueva nación. Este pueblo Azteca de rituales “viles y supersticiosos” no tiene cabida en la edad de la razón, en la modernidad, y se queda por fuera, se queda en el “abismo del no ser”. Este grupo se queda en una otraedad paralela a aquellos sujetos forjadores de nación quienes están en los albores de la independencia de la metrópoli y tienen la

visión de lo que la patria nueva ha de ser, una patria con dos espacios: el ser y el no ser, ambos bajo la etiqueta de la razón ilustrada, el progreso y la unidad, es decir, bajo el paraguas de la modernidad.

Así se van delineando las nuevas topografías nacionales con los movimientos independistas que se desarrollan en las prontas a ser ex-colonias, quedando plasmadas dichas topografías en la emergente literatura romántica del continente. Como dice Susana Montero en su libro titulado *La cara oculta de la identidad nacional: un análisis a la luz de la poesía romántica*, 2003, los movimientos nacionalistas desarrollados en toda la región a lo largo del siglo XIX, reveladores de la debilidad del dominio español, sumados a los poderosos ecos de la Ilustración y del Enciclopedismo francés, así como del federalismo estadounidense con su promisorio rostro de modernidad, resultaron estímulos suficientes para la resemantización en Latinoamérica de la antigua noción de pertenencia a un macrocontexto cultural de base hispánica y para el afianzamiento de un discurso político liberal centrado en la idea de una entidad superior y común para todos los habitantes del país; entidad que fue enunciada bien como nación, término más acorde con los gobiernos republicanos, o bien como Patria, concepto de preferencia para los escritores y el sector ilustrado por su mayor carga afectiva.

En torno a estos idearios de nación/patria moderna, unificada se desarrollaron y consolidaron los procesos nacionalistas latinoamericanos, traduciendo así en un discurso de identidad en el que se trató de borrar toda clase de diferencia sociopolítica. Por consiguiente se buscó disolver las diferencias en los niveles de desarrollo que habían alcanzado sus poblaciones autóctonas, neutralizar la diversidad del sustrato indígena, muy debilitado en el área del Caribe, pero en cambio presencia viva en la cotidianeidad de pueblos de la región mezoamericana o andina, y paralizar la fuerza de la emergente potencia del elemento africano. De tal manera,

diferencias tan profundas y significativas para la formulación de un discurso identitario como las mencionadas quedaron sumidas bajo los intereses de la burguesía criolla blanca en ascenso y en su propuesta de discurso ilustrado moderno unificado, en el que no había cabida para ninguna de estas diversidades étnicas/culturales.

No es paradójico entonces, que durante esta época de mediados del siglo XIX, los discursos abolicionistas o anti-tratistas, emerjan en Cuba ya que es preciso eliminar la esclavitud si se quiere entrar a la comunidad de las naciones modernas. El discurso anti-esclavista desarrollado entre los años de 1840-60 presentan a la esclavitud como una espada de doble filo, por un lado fuente de riqueza y por otro fuente de inestabilidad político-social. Como lo anota Luis Duno en su libro *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*, 2003, este discurso anti-esclavista estaba plagado por el temor al negro-fundado por el fantasma de la guerra racial que despierta Haití. Este miedo a lo africano se constituyó en uno de los impedimentos mayores para el logro de un consenso en torno de la independencia cubana. Este temor se veía alimentado además por las variaciones demográficas que hacían temer la africanización de Cuba, por las rebeliones de esclavos que producían cuantiosas pérdidas, y por el progresivo ascenso social de las capas medias “de color” hacia la segunda mitad del siglo XIX. Además, los cambios estructurales en la economía del azúcar, impulsados por un proceso de mecanización industrial, hicieron que el trabajo asalariado se percibiera como más rentable para el productor que la mano de obra esclava.

El discurso anti-esclavista surge así con un tono reformista más que transformador, como se ejemplifica en las ideas de Domingo del Monte y su grupo. Domingo del Monte creó un salón literario para apoyar los esfuerzos realizados por o sobre afrocubanos que hizo posible el advenimiento de narrativa y poesía antiesclavistas. Muchos trabajos de ese período romantizaron

la experiencia esclava y las relaciones raciales. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Cirilo Villaverde en sus respectivas novelas antiesclavistas *Sab* y *Cecilia Valdés* usaron similares temas literarios para exponer la crueldad de la explotación esclavista, a pesar de que sus esfuerzos fueron apaciguados por sus propios discursos literarios idílicos de la construcción de la nación y sus nociones de una miscegenación ideal.(Howe, 2001) El abolicionismo de del Monte era más bien un plan para evitar el alzamiento de esclavos y ataques más decisivos a la estructura colonial. La intelectualidad cubana de mediados del siglo XIX, representada por criollos como José Antonio Saco, Félix Varela y el mismo Del Monte entre otros, proponían la noción de una cultura y proyecto nacional basado en la hegemonía de la aristocracia blanca. Duno continúa diciendo que esta compleja articulación se encubre bajo el discurso abolicionista delmontino que por un lado rescató la voz del esclavo Juan Francisco Manzano mientras que por otro afirmaba que era necesario “limpiar” a Cuba de la raza africana.

El mérito radica en que autores negros o mulatos como Juan Francisco Manzano, Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido) y Cristina Ayala fueron los primeros autores de “color” en penetrar las paredes de la ciudad letrada en Cuba. Esta entrada, sin embargo, fue parcial y cuidadosamente dirigida por sus benefactores del grupo delmontino, quienes tenían las riendas editoriales de lo que producían sus protegidos. Vemos así que la autobiografía de Juan Francisco Manzano presenta una voz reconstruida por el trabajo editorial del mismo Del Monte. Manzano también parece alienado de su grupo social desde el inicio mismo del texto cuando aclara que su madre era “una de las criadas de distinción, de estimación o de razón” dentro de la casa (Manzano, 1995), revelando así que Manzano no es el esclavo común, sino que tiene cierto rango y que goza de cierto nivel de humanidad, la cual le es otorgada por los amos y la cual no tienen todos los esclavos en general. Se convierte Manzano entonces en el “esclavo ideal” que merece

ser liberado ya que está, de cierta forma, domesticado por lo que no causará problemas una vez libre. Estos conflictos, jerarquías y desigualdades existentes entre los afrocubanos en la época colonial, sin embargo, eran fomentados por las clases dominantes a quienes interesaba sobremanera la división entre unos y otros para que no se fusionasen en un frente común de resistencia contra ellas, nos comenta Roberto Friol en su obra *Suite para Juan Francisco Manzano*, de 1977. Consecuentemente, Friol es un autor quien también sufre de invisibilidad en el canón de las letras cubanas, como veremos más adelante.

La voz autoral está entonces colonializada y no es, por consiguiente, la voz del esclavo que cuenta su historia sino la voz del amo que cuenta lo que los otros amos quieren oír. Esta manipulación resulta en una atrofia en la autoconciencia étnica afrocubana que se reproduce en la mentalidad social en forma de prejuicios, discriminaciones y la falta de legitimación de la condición afrocubana asumida por la mayoría de los artistas e intelectuales cubanos inclusive en el presente.

El discurso ilustrado moderno envolvía la modelación de una “macroconciencia identitaria” como lo llama Montero que se definió definitivamente a finales del siglo XIX precisamente con el pensamiento del cubano José Martí a través del ensayo “Nuestra América” de 1891 y otras declaraciones al respecto. Sin embargo, las semillas de este pensamiento se plantaron en esta época de las guerras independentistas y del establecimiento de las nuevas naciones cuando latía ya en las imágenes de otredad. Montero ilustra esta latencia de la macroconciencia identitaria al mencionar como los caudillos y pensadores independentistas de proyección continental visualizaron la imagen de una entidad americana peculiar y suficiente en sí misma; el establecimiento transitorio de vastos conglomerados supranacionales estructurados a partir de razones de cercanía geográfica e histórica – veáse el caso de la Gran Colombia,

constituida a instancias de Bolívar por Colombia, Venezuela y Ecuador en 1819, partiendo del concepto de la unidad ideológica y étnica de sus componentes frente al invasor común – y el fuerte vínculo que tuvieron numerosas personalidades de las letras y el pensamiento latinoamericanos, con los procesos políticos y el movimiento cultural de la región propios de esos años. En esta relación gravitaron mucho más los motivos ideológicos que de cualquier otra índole debido a lo que el discurso literario constituyó elemento crucial en la evolución del concepto de identidad nacional.

Lo que distinguió al discurso literario decimonónico sobre la nación y la identidad nacional, como ha señalado Benedict Anderson, fue la misión de constituirse en acto fundacional de su propio objeto discursivo, acción hecha posible a partir de la potencialidad que ha tenido el discurso como conformador de realidades sociales, y sobre la base de la necesidad/oportunidad de dicho acto de fundación; lo que explica y justifica desde un punto de vista histórico la invención de la imagen nacionalista y en consecuencia, el enmascaramiento de diverso grado de la realidad del país por parte de sus enunciantes. (Montero, 2003)

De acuerdo a Montero, una característica del romanticismo hispanoamericano es la presencia de la temática sociopolítica y una vertiente intimista que se afianzó a inicios de los años 60, donde predominaron los temas doméstico-familiares, que consolidaron el nuevo protagonismo del espacio privado tan acorde con el pensamiento burgués y la poetización del paisaje, en adecuación a los intereses del sector agrario dominante. Así pues, los discursos acerca de la familia nuclear en el ideario nacionalista, al ser ésta la célula que venía a reproducir, en el ámbito privado, la concepción y la estructura de poderes sociales propia del modelo liberal decimonónico; razón que nos incita a una lectura intratextual de la llamada poesía hogareña, cuya denominación ha tendido a desvirtuar el trasfondo político que ha tenido la misma.

En el área de la narrativa, Doris Sommer también ha discutido el tema de las alegorías políticas contenidas en las novelas de romance surgidas en el siglo XIX. Sommer explora este concepto en su libro *Foundational Fiction*, 1991 y en ensayos como “Allegory and Dialectic: A Match Made in Romance”, 1991. Sommer interpreta el contenido alegórico de las novelas de romance latinoamericanas del siglo XIX para descubrir ideologías fundacionales que contribuyeron al establecimiento de la nación a lo largo de América Latina a inicios de la época republicana. La autora se vale del uso de ejemplos de la narrativa latinoamericana sobre triángulos y conflictos amorosos en los cuales cada personaje representa una región, raza, partido político, interés y clase económica específico, con la esperanza de ganar el voto partidista junto con los corazones de los lectores.

Los autores de estas novelas de romance eran pensadores del siglo diecinueve quienes preparaban proyectos nacionales a través de su prosa de ficción. Sommer se adhiere al pensamiento de Walter Benajmin referente a la alegoría y la dialéctica cuando él dice que la alegoría está viva en la dialéctica entre expresión y significado porque es una forma de expresión, así como la palabra es expresión, y al igual que la escritura es también expresión. (Benjamin, 1977)

Sommer explica como en los romances fundacionales latinoamericanos, en vez de haber un paralelismo metafórico entre conceptos como por ejemplo, pasión y patriotismo, propios de las alegorías, hay una asociación metonímica entre el amor romántico que necesita la bendición del estado y la legitimación política que necesita ser encontrada en el amor. Cada obstáculo que los amantes encuentran acelera más que su deseo mutuo por ser una pareja, más que nuestro propio voyerismo como lectores, también acrecienta su/nuestro cariño por esa posible nación en la cual el romance pueda por fin ser consumado. Esta combinación de deseo alegórico y

mediado (por el estado a través del amante y por el amante a través del estado) es una estructura constante, según Sommer, en los romances decimonónicos, aunque sus proyectos específicos de nación sean divergentes.²¹

En muchos casos, la mezcla de razas se presenta, en estas narrativas, como la solución a la crisis novelística/nacional. Esta mezcla de razas, o mestizaje, somete a los sectores primitivos o bárbaros en una amalgama donde la civilización hispánica prevalece. El mestizaje funciona entonces como un proceso de blanqueamiento en el proyecto nacional, donde el elemento étnico indeseable se diluye.

De esta manera, se va forjando así, a través de la literatura romántica, un sujeto nacional, una identidad, acorde al pensamiento burgués, ejemplificado por la familia nuclear, donde el padre es el líder, la madre es la que procrea y cuida al futuro que es representado por los hijos. Es por esto que poetizas han cantado al amor conyugal y a la familia desde sus espacios privados, para representar así sus propuestas nacionales femeninas. Vemos que la cubana Luisa Pérez de Zambrana, antes del fallecimiento de su esposo e hijos, lo cual la sumió en una terrible esfera de dolor por representar ellos su subjetividad, escribió poemas como el titulado “A mi esposo”, donde se aprecia esa dependencia en el hombre para la significación femenina en la época. Vemos que la autora dice,

Dulce rayo de sol, que sorprendida
a mi alcoba de virgen tan querida
vi llegar una vez.
Y entrando con amor por mi ventana
me hablaste dulcemente de la Habana

²¹ Doris Sommer presenta una breve lista de los romances fundacionales para ejemplificar este punto, en la que incluye a *Amalia* (José Mármol, 1851), proyecto de nación blanca en oposición a lo negro y mestizo en Argentina. *Martín Rivas* (Alberto Blest Gana, 1862), luchas de clases en Chile. *Sab* (Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1841), el esclavo está desesperado por la aceptación de su ama criolla, quién se enamora de un rubio inglés oportunista. *Cecilia Valdés* (Cirilo Villaverde, Cuba 1882) sistema donde persisten los códigos raciales de los que los amantes no pueden librarse. *Aves sin nido* (Clorinda Matto de Turner, Perú 1889) trágicas relaciones entre los grupos indígenas y los blancos, entre otras novelas que ejemplifican los romances fundacionales referidos por Sommer.

y me hablaste de él.

Tú que alumbraste la mañana suave
en que, más tarde, con ternura grave
me condujo al altar
Tú que con majestad noble y sencilla
lo viste, conmovido, la rodilla
a mi lado doblar.

Dile como la joven temblorosa
que el ara santa consagró su esposa,
le ama, le adora hoy.
Dile con letras de tu lumbre bella,
que soy el alma soñadora aquella
que de lejos amó.

Fue ese esposo el que le dio significación a su vida. Fue ese esposo el que la llevó a vivir a la Habana y el que al hacerla su esposa consumó el sueño de la patria. “la joven temblorosa” no consiguió su consagración sino hasta que se convirtió en su esposa.

Disrupciones a este paradigma no son admitidas como apropiadas para la forjación de la identidad nacional. Es por tal que triángulos amorosos siempre terminan en tragedia ya que son desviaciones inadmisibles para el equilibrio de la nueva nación. Es por eso que en narrativas donde personajes de importancia que pertenecen a los sectores de la otraedad, como en el caso de *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, terminan muertos, implicando así la imposibilidad de su admisión al proyecto nacional. También la Avellaneda expresa esa sensación de desolación e imposibilidad en su poema “Después de la muerte de mi marido”, en el cual, contrastando con el poema de Pérez de Zambrano donde el futuro de una joven virgen se torna florido al casarse con el hombre habanero, el futuro de una viuda se proyecta casi inexistente. No hay una mirada positiva ni regenerativa hacia la mujer que llora al pie de la tumba de su esposo. Al morir el hombre, la mujer queda despojada de su subjetividad y la promesa de vida, la promesa de la

nación, abruptamente se desvanece sin la posibilidad de ser re-establecida, como lo lamenta la autora en sus versos al decir,

Otra vez llanto, soledad, tinieblas...
¡Huyó cual humo la ilusión querida!
¡La luz amada que alumbró mi vida
un relámpago fue!
(...)

El que ayer era mi sostén y amparo,
hoy de la muerte es mísero trofeo...
¡Por corona nupcia me dio Himeneo
mustio y triste ciprés!.
(...)
Nada me resta, ¡oh, Dios! Sus rotas alas
pliega gimiendo mi esperanza bella...
Hoy sus decretos el destino sella:
ya irrevocables son.

No hay esperanza para la mujer que se queda viuda en este poema. Avellaneda no encuentra forma en la cual esta mujer sola pueda ser re-incorporada al proyecto nacional. Su esposo era su “sostén y amparo” y ahora que se ha ido, pues solo queda un terrible vacío que se torna insalvable. Su “esperanza bella” “pliega sus alas” porque ya no le será posible volar. Es este el destino de la mujer sin marido en la nueva nación, un destino de soledad e imposibilidad.

Es así pues que según Montero, que el discurso macro-identitario propuesto por el romanticismo en Cuba específicamente, y en Latinoamérica entera en términos generales, respondió a los intereses económicos y políticos del sector criollo ilustrado. Fueron tales intereses los que definieron los límites de identidad dominantes, centrados en la figura del sujeto masculino, urbano, de clase media a alta, blanco o tal vez mestizo, pero representativo en cualquier caso de la cultura occidental moderna y dentro de ésta, del liberalismo en tanto proyección política, social y ética; modelo que determinó al nivel del discurso identitario, la marginación del resto de los factores sociales, incluso de aquellos que tenían una participación

fundamental en dichos contextos nacionales, ya del ámbito público, ya del privado: los negros, los indígenas, las mujeres, quienes permitían con su acción económica y reproductora, llevar a vías de hecho el proyecto liberal.

Montero afirma que en relación con el proceso discursivo de marginación los escritores y escritoras románticos en ocasiones se hicieron eco de criterios de exclusión, lo que es evidente en las figuras sociales correspondientes al ideal hegemónico en la obra romántica como por ejemplo: la figura de la doncella etérea, doméstica y subalterna que aparece en textos inclusive escritos por autoras femeninas. La figura del sujeto blanco, representativo de los valores occidentales. Estos constructos discursivos eurocéntricos hallaron así, lugar preponderante dentro del imaginario colectivo latinoamericano quedando así, sectores fundacionales de su identidad, como el negro y el indio, fuera del proyecto de nación de la época del romanticismo.

En el caso de Cuba, comenta Montero que la conceptualización del nativo en la literatura no rebasó, en esencia, la perspectiva de su otredad cultural con respecto a la voz discursiva, de ahí la idealización de las figuras siboneyes y el hecho de que éstas se rigiesen por los valores occidentales del culto al progreso y a la razón como criterio máximo de verdad, de modo que resultaban aparentemente integrables a la cosmovisión criolla, como vemos ejemplificado en los versos del poema “Hatuey y Guarina” de Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, *El Cucalambé*,

(...)
Aunque es un pobre salvaje
Y angustia cruel lo sofoca
Desde aquella esbelta roca
Donde gime sin consuelo,
Los ojos fija en el cielo
Y a Dios en su ayuda invoca.
(...)

Y aunque mi pecho te ama,
Tengo que ser ¡ oh dolor!

Sordo a la voz del amor,
Porque la Patria me llama.
(...) (en *Cuba Literaria* en línea)

El poeta presenta aquí a Hatuey, el héroe taíno de la mitología cubana, con características y valores tradicionalmente criollos o hispánicos como lo es el invocar al Dios judeocristiano a pesar de que este poema busca representar la escena en la cual Hatuey deja a su mujer Guarina para irse a tomar parte de las luchas entre Tainos y Caribes que se llevaron a cabo antes de la llegada de los españoles. Igual sucede con la referencia del Cucalambé sobre como el héroe indígena se marcha de su hogar porque “la patria” lo llama, concepto que no existe en la cosmovisión Taína.

El soporte ideológico independentista de esta línea temática no fue un signo de identificación del sujeto lírico con lo indígena, sino que dicha corriente significó o bien una vía de inscripción de los románticos cubanos en los parámetros exóticos de moda, o bien constituyó una estrategia discursiva de propósito político que encontró eco entre los liberales decimonónicos, independientemente de su marcada ignorancia o su indiferencia de la cultura precolombina. Montero no niega que en la propuesta siboneyista²² haya habido un concepto más o menos concientizado del nativo como semejante; incluso, que en algunos de sus textos, por ejemplo, la “Introducción lírica” de Pedro Santacilia a su leyenda *Hatuey*, se observa una suerte de voluntad de filiación étnica con aquél, en parte heredera del pensamiento de Rousseau en torno al “buen salvaje”, y en parte resultante de una identificación política hecha posible por la existencia de un enemigo común; elementos que indujeron al mencionado poeta a expresar:

²² La poesía siboneyista presentaba escenas idílicas de tiempos pre-colombinos. El movimiento respondía al propósito de crear una poesía nacional, no exenta -debido a la situación imperante- de intenciones políticas. Pero no puede descartarse del todo otro factor que seguramente contribuyó a su surgimiento: estaba de moda en el romanticismo exaltar al hombre natural, nativo o salvaje.

“Quienes os llama esta vez es un hermano/ yo también indio soy, soy un cubano.” (en Montero, 2003)

Más dicha visión del nativo como semejante se debió sobre todo al reconocimiento, por parte de estos autores, de una continuidad básicamente espacial con aquél, con todo lo que esto podía significar en tanto sobrevaloración de la influencia del entorno sobre el sujeto, y de su subvaloración y hasta silenciamiento de los vínculos étnicos y culturales existentes entre ambas partes.

En cuanto a la imagen del negro en la poesía cubana, comenta Montero, que en el lapso del romanticismo su representación no rebasó la mirada paternalista, etnocéntrica y jerárquica del criollo blanco; perspectiva condicionada por los presupuestos de la Ilustración relativos a la noción del hombre universal. De tal manera, si bien por un lado abundaron en la poesía cubana las imágenes de negros escarnecidos e infelices, víctimas del desacreditado sistema esclavista, por el otro lado hubo una falta de discurso en torno a la altivez y al carácter belicoso de aquéllos, rasgos puestos de manifiesto en el frecuente cimarronaje y en los varios levantamientos de esclavos que vio el siglo XIX. De tal manera entonces, la conceptualización de esta figura clave de la sociedad y la economía cubanas decimonónicas no rebasó el nivel del planteamiento humanitarista, sin reflejar plenamente la realidad histórica y sin interesar la modelación del sujeto nacional.

En el silencio y en las representaciones del buen negro estaba presente el fantasma más temido por la vanguardia ideológica cubana de ese lapso: el llamado “miedo al negro”, es decir, el miedo a reproducir en Cuba un nuevo Haití, con todas las consecuencias socioeconómicas que ello implicaba; temor que, visto desde nuestra óptica, comportaba un claro sentimiento de otredad con respecto al negro y a lo africano, otredades forjadas por las ideologías de la

modernidad que hemos discutido anteriormente. Por lo tanto, el sujeto real quedó convertido en sujeto literario, quedando, por consiguiente, segregado del perfil identitario hegemónico. Es pues así que la topografía de la nacionalidad cubana y latinoamericana en general, quedó constituida por los límites de una nación re-creada por lo literario con su red interna de exclusiones y selecciones de lo que constituye lo nacional, la cual se extendía paralelamente a la nación verdadera con su segmentación de espacialidades binarias donde hay un adentro y un afuera. Un adentro habitado por lo blanco, hispánico o mestizo y un afuera poblado por la otredad indígena, africana y extranjera.

Profundizando un poco en la concepción de este sujeto nacional imaginado encontramos la noción del “hombre universal” discutida por Montero, la cual corresponde a la noción del mestizaje tan ampliamente utilizada a lo largo de la región latinoamericana. Al no poder definirse como una región puramente blanca la mentalidad ilustrada constituida por los miembros de la ciudad letrada, creó la ideología del mestizaje, la cual constituyó y sigue constituyendo el compromiso más satisfactorio para la constitución del sujeto nacional. Este compromiso intelectual incorpora una estabilización y/o disolución de las diferencias étnicas como práctica de poder. Luis Duno Gottberg en su libro *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*, 2003 comenta al respecto que esta práctica de la disolución de diferencias étnicas o mestizaje se manifestó en la época del romanticismo e inclusive durante la primera mitad del siglo XX mediante políticas de inmigración selectiva y en términos simbólicos en la creación de un lenguaje que representa y con ello funda, una idea del ser nacional: “Cuba es mulata y es un ajiaco” (Ortíz, 1940).

La existencia de la ideología del mestizaje denota un deseo en los espacios hegemónicos por producir uniformidad en el seno de la nación. La persistencia de este impulso,

particularmente en el sector letrado, constituye así una tradición inventada que rememora el absurdo del que nos habla C.R.L. James²³ cuando se refiere a la ideología de la libertad y la igualdad en Los Estados Unidos. Esta tradición inventada también es reflejo de la modernidad en la cual la región quiere adentrarse para conseguir así la legitimación entre el conglomerado de las naciones modernas. Es por eso que la Ilustración es adoptada por la ciudad letrada con el predominio de la razón y la lucha por la unificación del sujeto nacional, a cambio de la marginalización de la otredad en la topografía binaria de la modernidad.

Esta topografía de la modernidad se hace evidente también al percibirse el corto alcance de la memoria por los fundadores de las naciones. Este afán por disolver o estabilizar las diferencias y unificar al sujeto nacional implica una pérdida de la memoria larga que hace a la sociedad olvidar su pasado, ya que todo lo pasado fue peor. El futuro pertenece a la nación moderna y para ello es necesario ser una nación unificada y el que no esté de acuerdo, se queda por fuera del proyecto de nación.

La tradición del mestizaje latinoamericano no es entonces una realidad inherente a nuestros pueblos, sino un discurso que se produce y reproduce a fin de asentar los valores necesarios para la estabilidad social requerida por la nación. (Duno, 2003) Pero, ¿qué tipo de nación? Una nación homogenizada, una nación donde la memoria no arrastra la historia pasada sino que se queda corta, una nación moderna.

En el caso cubano, afirma Duno, el discurso del mestizaje buscaba la incorporación del negro al proyecto nacional como sujeto social no conflictivo. A este fin, la “ciudad letrada” generó un discurso sobre la identidad mestiza de la nación y la democracia racial que podemos interpretar a partir del “pánico” que generan las diferencias y la heterogeneidad social. El

²³ Las ideas de C.R.L. James y el absurdo están desarrolladas en la introducción

discurso de la inclusión y/o asimilación generado por la ideología del mestizaje responde a la imposibilidad que perciben los sectores hegemónicos para pensar lazos sociales basados en la diferencia (la concepción del *awqa* andino). Por tal razón, la tesis de Duno propone que el mito elitista del mestizaje, en sus versiones populistas y liberales, persigue acallar las disonancias que crean las movilizaciones negras independientes, como lo fue la creación del Partido Independiente de Color en agosto de 1908.

Los orígenes del Partido Independiente de Color (PIC) se remontan a la invisibilidad y pasada por alto que experimentaron los mambises negros y mestizos en particular y en general la población negra durante la incipiente república. Esto se debió a diversos factores; en primer lugar los prejuicios raciales creados durante 400 años por el poder colonial español, agravados en esa época por la presencia norteamericana, que entre otras medidas prohibió el ingreso de negros y mestizos a las fuerzas de policía, creó cuerpos de artillería segregados y estableció otras prácticas segregacionistas al estilo de las imperantes en Estados Unidos. Este descontento contribuyó a que la población afrocubana no confiara en que los partidos políticos existentes los ayudarían a cambiar sus condiciones de vida. Fue así que la “Agrupación Independiente de Color”, fue fundada, por el teniente del Ejército Libertador, Evaristo Estenoz y Corominas el 7 de agosto de 1908 en la calle Amargura # 63 en la ciudad de La Habana. El primer objetivo de la “Agrupación Independiente de Color” fue participar en las elecciones del 14 de noviembre de ese año. Al constituirse la Agrupación se levantó un acta firmada por Estenoz como presidente y Gregorio Surín como Secretario. Inmediatamente luego de instaurada la agrupación, comenzó a experimentar problemas y discriminación. Durante la primera reunión, el 20 de septiembre de ese año, en el Parque del Cristo de La Habana, las 200 personas allí reunidas fueron interrumpidas por opositores. (Castro Fernández, 2007)

La nueva agrupación fundó el periódico *Previsión*, órgano de los Independientes de Color. En su primer número, Estenoz planteó:

Vamos a demostrar, que practicando una candidatura en la que todos sean de color, fuera de los partidos políticos, nadie podrá negar que por muy poca que sea la minoría que de; el resultado será siempre mayor que el alcanzado hasta ahora por todos los grupos en los distintos partidos políticos porque nada han hecho que pueda ser para nosotros apreciable, cualquiera que haya sido sus promesas, en este caso está probado que los negros no tienen correligionarios, ni se les tiene por tales. La libertad no se pide, la libertad no se mendiga, se conquista... el derecho se ejercita... En lo que sí vemos peligro los negros, es en el que se haga lo increíble para que nosotros seamos dentro de los partidos nada más que instrumentos inconscientes de todas las combinaciones políticas. (Castro Fernández, 2007)

El periódico *Previsión* se convirtió así en el medio de comunicación del PIC, donde se defendió su derecho a existir con artículos, declaraciones y manifiestos que promulgaron la cohesión de sus adherentes y la capacidad de acción y consciencia política de sus dirigentes.

La ola represiva contra los Independientes de Color no se detuvo y funcionarios del PIC fueron acosados y detenidos en repetidas ocasiones. Por ejemplo, en marzo de 1910 fue detenido Manuel Pardo Galíndez acusado de injuria a la autoridad. El 22 de abril fueron detenidos, por segunda vez Evaristo Estenoz y también otros 52 militantes del Partido Independiente de Color acusados de asociación ilícita entre los que se encontraban sus principales dirigentes: Surín, Antero Valdés, Juan Coll, el coronel Julian Sierra, el general Fournier. Ya en prisión se modificó la acusación por la de conspiración para la rebelión, exigiéndoseles la astronómica fianza de diez mil pesos en moneda norteamericana. Los detenidos enviaron una carta al presidente Gómez, denunciando la arbitrariedad y señalaron que la mayoría de los detenidos eran veteranos del Ejército Libertador. Desde la cárcel, Estenoz escribe un comunicado para aclarar infundios que los enemigos del partido estaban esparciendo sobre la disolución del mismo y la adhesión de sus figuras al partido conservador. En este comunicado Estenoz declara:

Independientes de Color, precisamente independientes, aunque recorramos el calvario...Independientes de Color, porque al separarnos de los partidos existentes lo hicimos con el convencimiento de que los fines, intereses y el progreso de la raza de color, solo así convenía; evitando de una vez y para siempre el caer de rodillas unas veces ante los Conservadores y otras ante los Liberales. (Castro Fernández, 2007)

Con estas palabras queda reiterada la posición independiente del partido la cual le da su función y su razón de ser como partido de/por y para la comunidad afrocubana y su reivindicación.

El 22 de marzo de 1912 - Evaristo Estenoz concedió una entrevista a Eligio Dilú, periodista de *La Discusión* donde expresó:

El Partido Independiente de Color se encuentra en condiciones especiales para la lucha electoral y su pujanza en materia política no tiene nada que envidiarle a partido político alguno, por ello hemos tomado la firme decisión de concurrir a las elecciones de 1912. En Santiago de Cuba contamos con más de 41 000 afiliados, en Las Villas con 22 000, en Matanzas con un número aproximado a los 16 000, en La Habana unos 9000 y en el norte y centro de la provincia de Pinar del Río hay Independientes de Color...Estos núcleos se sienten bien preparados para concurrir a los comicios y que no sean anulados sus derechos y aspiraciones, cualquiera que sean las circunstancias que se les quiera imponer. (Castro Fernández, 2007)

Queda así plasmada la permanencia del partido y su firme decisión de participar en los próximos comicios electorales a través de su agencia propia, sin mediadores, con la fuerza de una comunidad con identidad definida, inclusive a pesar de que en 1909 la Ley Morúa había hecho ilegal la constitución de partidos con bases de raza o clase, a lo cual Estenoz respondió diciendo que “tenemos entre nuestros afiliados 15 000 soldados de la guerra de independencia, que son todos hombres decididos, capaces de revolver la Isla..”

Se discutieron medidas que pudieran haber legalizado el partido como por ejemplo asignarle plazas a funcionarios blancos dentro del mismo, pero estas ideas fueron derrotadas por la decisión de continuar la lucha favoreciendo el levantamiento armado de ser necesario para la supervivencia y preservación de su condición independiente.

El 20 de mayo de 1912, estalló la protesta armada del Partido Independiente de Color, la que fue aplastada cruelmente con el saldo de más de 3 000 afrocubanos y mestizos muertos- en la mayoría de los casos asesinados - y donde las fuerzas del gobierno tuvieron solamente ¡12 muertos!

Aunque cobardemente masacrados, el Partido Independiente de Color demostró la evidente capacidad de agencia de la comunidad afrocubana inclusive en medio de condiciones completamente adversas para su desarrollo. Por tal razón, propuestas como la ideología del mestizaje cobran fuerza en sociedades como la cubana, donde el miedo a las minorías étnicas definidas, en el caso de Cuba, el miedo a la agencia del elemento africano, lleva a la búsqueda de la homogenización como auto-defensa y mecanismo de apaciguamiento.

Las representaciones de la identidad mestiza ponen en evidencia el intento por desplazar identidades étnicas que resultan problemáticas dentro de una concepción uniforme y monolítica de los sujetos nacionales. Es así que a través del mito o absurdo del mestizaje se construye una realidad política concebida precisamente a partir de la integración y disolución de una identidad negra independiente, puesto que ella contravendría el fundamento propio del mito/absurdo que reclama la unidad nacional. Dentro de este absurdo se contempla también la creación de una marginalidad donde se acumulan aquellos que no se adhieren al proyecto nacional mestizo. Es decir, que las subjetividades alternativas tienen dos opciones: 1. Abandonar su alteridad para dejarse arrastrar por la corriente homogenizadora o 2. Quedar perdido en la marginalización. Esta segunda opción conlleva la construcción de un espacio alternativo el cual ocuparán dichas marginalidades en la topografía nacional.

Este espacio alternativo/marginal/periférico tiene una función catalizadora de válvula de escape. Como lo propone C.R.L. James en *American Civilization*, hablando sobre los Estados

Unidos, para que el absurdo de la igualdad se sostenga, es necesario que exista este espacio alternativo y calculado por el establecimiento, donde se llevan a cabo las irónicas represiones y opresiones de los marginados que permiten la ilusión del proyecto de igualdad en el ámbito de la subjetividad nacional central. Un ejemplo de este espacio alternativo, el cual no es solamente permitido por el establecimiento sino que es muchas veces calculado dentro de los planes nacionales, se ve en la literatura afro-americana, particularmente en el Harlem del escritor Chester Himes. El Harlem de Himes es ese espacio alternativo, esa válvula de escape donde las atrocidades más inimaginables en el centro, se llevan a cabo, precisamente para el sostenimiento de la ideología de la igualdad, he allí su condición de absurdo. En Latinoamérica ese Harlem lo constituyen ya sean las barriadas marginales que tenemos en todas y cada una de nuestras grandes ciudades, los “ghettos”, los cerros, los barrios de los sicarios, las comarcas indígenas e inclusive el campo, el cual constituye una entidad alternativa, con los campesinos como elementos de la otredad, removidos de la subjetividad de la ciudad en los países latinoamericanos.

Este absurdo es ilustrado en Latinoamérica también por la situación en el México de Porfirio Díaz, el caudillo que la burguesía mexicana ve como el único capaz de salvaguardar sus intereses y conducir al país de la era militar a la era industrial. Es durante el porfiriato que se declara que solamente la “tiranía honrada” sobre bases científicas puede garantizar la paz y afianzar la estabilidad. Sin ella no habrá desarrollo y sin desarrollo es imposible el cumplimiento de los postulados de la Reforma y la defensa de la soberanía nacional contra la expansión norteamericana.

El positivismo se transforma en la columna intelectual del porfiriato. Se trata de alcanzar el progreso mediante el orden. Los lineamientos del positivismo spenceriano constituyen la

mejor expresión del espíritu práctico y justifica la libertad que más interesa a la burguesía: la libertad de enriquecerse ilimitadamente. Para esta mentalidad, el siglo XX se halla dominado por Inglaterra y Norteamérica. España, Italia, Francia han pasado a la historia. Esta ética basada en las leyes biológicas de la supervivencia del más fuerte se convierte en la justificación de la jerarquía y autoridad de la dictadura, engendrando una ortodoxia en que el fanatismo de la ciencia interpretada positivamente sustituye al fanatismo religioso y admite la supresión de las libertades y la esclavitud de las masas como un precio que vale la pena pagar por la prosperidad. El afán es lograr el progreso a toda costa. Los indios son un obstáculo debido a la indolencia e inconstancia que los positivistas les atribuyen, por lo que el método más piadoso para forzarlos a trabajar es la servidumbre por deudas. He aquí el gran absurdo donde la burguesía compuesta por los asimilados al mestizaje mantienen a los no asimilados en condiciones opresivas para garantizar la “libertad”, la libertad de acumular riquezas y de alcanzar el progreso a toda costa.(Pacheco, 1999)

Antonio Cornejo Polar exploró intensamente el mito/absurdo del mestizaje como propuesta homogenizadora de las literaturas nacionales especialmente andinas, pero aplicable a Latinoamérica entera. En sus estudios, Cornejo Polar cuestionó las categorías de unidad, homogeneidad y mestizaje poniendo de manifiesto la debilidad de los proyectos nacionales que se elaboraron y se impusieron en los siglos XIX en América Latina y como estas ideologías trataron de ocultar la naturaleza conflictiva de nuestras sociedades.

En el ensayo titulado, “Cuestiones disputadas: la imagen de la nación” escrito por Alexander Betancourt Mendieta, 2002 sobre Antonio Cornejo Polar, el autor nos presenta como Cornejo Polar establece una nueva lectura del proceso histórico de la literatura peruana que sirve de base para estudios de la literatura latinoamericana en general. En las exploraciones literarias

de Cornejo Polar se advierten las ideas de como las llamadas literaturas nacionales han facilitado la integración cultural de un país en la medida en que se ha acercado a lo típico. Estas literaturas nacionales se comenzaron a construir en el momento en el que se formalizaron los discursos sobre la nación y los proyectos modernizadores como lo hemos venido mencionando.

Cornejo Polar lleva a cabo útiles proyecciones que demuestran la naturaleza ideológica y artificial de la tradición literaria nacional que no es capaz de reproducir o detectar las imágenes con que cada sujeto social construye su idea de nación, lo que implica que pueden existir al mismo tiempo y en una misma sociedad dos o más tradiciones literarias.” (Cornejo Polar en Betancourt, 2002) Cornejo Polar conceptualiza así la condición heterogénea de las literaturas latinoamericanas y expone la farsa que trataron de establecer los fundadores de las repúblicas al implantar conceptos europeos de nación bajo supuestos fallidos de unidad y homogeneidad como base de la nacionalidad. Cornejo Polar presenta así una categoría nueva que denomina las “totalidades contradictorias” que explica como los proyectos literarios latinoamericanos deben mirarse como procesos abiertos, no excluyentes, que “pueden articularse entre sí de muchas maneras” (Cornejo Polar en Betancourt, 2002), llegando a ser esta categoría entonces una historización de la pluralidad. En esta nueva categoría de la totalidad contradictoria, se vislumbran relaciones contradictorias de los diversos sistemas literarios y a la vez, permiten entender la totalidad del fenómeno literario.²⁴

Vemos así como con el surgimiento de las repúblicas surge el proyecto de nación, ampliamente planteado por las literaturas letradas y como este proyecto de nación se elaboró dentro de lineamientos exclusivistas, envueltos en la bandera del mestizaje como base de la

²⁴ Este concepto de la totalidad contradictoria se relaciona mucho con conceptos de la cosmovisión andina como el del “awqa” en el cual mundos en conflicto conviven al mismo tiempo rozándose pero sin mezclarse ni amalgamarse unos entre otros. Silvia Rivera Cusicanqui, 2003 y *Boletín Titikaka*, 1926 que exploraremos en más detalle posteriormente.

integración nacional que tenía como problemática básica el tratar de disolver los polos antagónicos existentes en cada una de las regiones del área. Es esta la propuesta avanzada por el romanticismo canónico y es esta la propuesta que se constituye en el gran absurdo latinoamericano y el que continuará, aunque con notables excepciones, a través de las épocas reflejado en la literatura canónica a lo largo de los diferentes períodos literarios a continuación.

En el caso de Cuba, la poesía de las tres últimas décadas del siglo XIX tipifica la manifestación lírica del independentismo político, encarnado en autores cuya condición primera era la de patriotas. Antes de terminar el siglo entonces, los poetas cubanos reflejarían, de forma explícita o implícita, optimistas o angustiados, la ruptura con la metrópoli española. Según el libro *Historia de la Literatura Cubana*, anteriormente citado, esta etapa independentista cubana representa la ruptura con el universo de valores que España significaba en todos los órdenes (socio-económico, político, cultural, religioso, filosófico, moral, etc), ruptura que tuvo en el modernismo su expresión cimera, pórtica de ingreso definitivo de las letras cubanas en la historia literaria hispanoamericana y aun mundial. Con el Modernismo latinoamericano se vio la renovación literaria advertida por primera vez en 1882 en el *Ismaelillo* de José Martí. Esta obra echa las bases de lo que será en el verso la labor de flexibilización y renovación modernista en la lengua española, según las palabras de José Olivio Jiménez en la introducción a su libro titulado: *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, 1985. Sin embargo, el resto de las figuras del modernismo cubano se quedan como tangencias gravadas por una herencia romántica demasiado fuerte que les impide dar el salto hacia la modernidad. (*Historia*, 2002)

2.2 *ISMAELILLO*: INICIO DEL MALESTAR MODERNISTA LATINOAMERICANO

De Martí se puede escribir una tesis completa, por lo que me limito en esta sección a comentar aspectos salientes y pertinentes a las ideas propuestas en este capítulo que busca la presentación de una panorámica de la poesía cubana para llevarnos a un entendimiento de la visión poética del sujeto cubano a lo largo de los años y períodos previos a la Revolución de 1959. Nuestro enfoque de la obra de Martí se concentra en aspectos de su poética, aunque con la inclusión de ciertos detalles tomados de su prosa, específicamente de su ensayo “Nuestra América” que son pertinentes en la exploración de la propuesta identitaria del autor.

Comenzamos esta exploración con una mirada a *Ismaelillo*, libro esencial de Martí el cual publica en Nueva York, dedicado a su hijo ausente mientras el autor se encontraba en el exilio. Este poemario tiene la importancia de manifiesto de lo que será la era del modernismo latinoamericano. El logro de *Ismaelillo* no es el uso de modalidades métricas nuevas, sino la habilidad de Martí en utilizar moldes ya conocidos de manera muy original. Mirtha J. Fernández en su ensayo “Para llegar a *Ismaelillo*” publicado en el sitio red *La página de José Martí*⁴ comenta como líneas del calibre de “Hijo: espantado de todo me refugio en tí” presentan términos que ningún otro autor contemporáneo de Martí se hubiera atrevido a colocar en un poemario u obra alguna relacionada con el mundo de los niños. Se nota entonces así desde estas primeras líneas del prólogo que el poeta está en pleno dominio de su voz poética y en pleno poder de su destino, su destino de luchador por la independencia de su patria. Pero el espanto no es nihilista en Martí, es solo realización de una realidad que da miedo, que aterra, pero en la cual se ve todavía la esperanza de un futuro mejor.

“Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en tí.”

Es evidente la confianza en el potencial del ser humano, en la “vida futura” que está representada en el hijo, en las nuevas generaciones que heredarán a la Cuba libre a la que tanto anhela Martí. El poeta expresa todo este optimismo por el futuro en medio del terror del presente. Es esta la semilla modernista, la visión en el futuro. El ahora es confuso y aterrador, pero el futuro se ve brillante. Es *Ismaelillo* la confesión íntima del poeta sobre su amor paternal y su amor fraternal a la humanidad. Es una especie de “americanismo universalista” como lo sugiere Eugenio Rezende de Carvalho en su ensayo “El americanismo universalista de José Martí”, publicado en la revista *Temas*, 2007.

Esa visión americanista de Martí estuvo determinada, según Rezende de Carvalho, por una visión del mundo que “funcionó bajo tres principios básicos: la unidad, la analogía y la armonía,” principios todos estos regidores del modernismo no solo de Martí, sino del resto de los poetas de esta corriente. Para Martí, el universo era la gran síntesis unitaria, origen y fin de todas las cosas. Los seres humanos habitan ese universo, en el cual conjugan sus multiplicidades y diversidades dentro del absoluto de la esencia universal, lo que permitía esa relación de analogía entre todos los seres, esferas y fenómenos. Martí adoptó el presupuesto de que el universo se guiaba así por determinadas leyes, físicas y morales, de carácter y valor universales, con la armonía como el principio regulador de las relaciones entre los diversos órdenes e instancias del universo. (Rezende de Carvalho, 07)

Con *Ismaelillo*, a la vez que se adviene la independencia política de las últimas colonias, Puerto Rico y Cuba, asimismo Martí inicia la ruptura y transformación de la lengua española alejándola del centro y convirtiéndola en lengua independientemente latinoamericana. Aunque

la forma continúa siendo la del verso tradicional español de arte menor con predominio de la seguidilla (“Príncipe Enano”, “Musa Traviesa”, “Hijo del Alma”) y el romancillo (“Mi Caballero”, “Sueño Despierto”) la renovación del verso a través de la imagen nueva cobra vida y comienza la transformación lingüística a la que nos referimos.

Ismaelillo es, efectivamente, una fiesta de los sentidos comenta Mirtha Fernández. Desde las percepciones más sencillas que nos llegan a través de formas y colores, hasta las más complicadas, que se desdobl原因 entre las imágenes poéticas atrevidas, el libro nos llena de un mundo rico en vivencias sensoriales. Sus dos ojos parecen/ Estrellas negras/ Vuelan, brillan, palpitan, / relampaguean/. ¡Cuánto se ha dicho en esas solas palabras, que nos hacen ver y más aún, nos hacen sentir el movimiento de los ojos! Pero la imagen no se queda en la percepción sensorial; más allá nos aguardan los estremecimientos humanos que se materializan en los efectivos verbos martianos, puestos a formar símiles donde la naturaleza (que vuela en las aves, que palpita en el corazón, que relampaguea en el cielo lluvioso) es convocada para nombrar el espacio de los sentimientos humanos, para comunicarnos la interrelación entre el padre desdoblado en sujeto lírico y el niño.

Quizás uno de los rasgos más atendidos del poemario sea el del lenguaje innovador, transgresor de toda una retórica ya en decadencia en su momento histórico, y que Martí, como ya se ha dicho, se encargó de transformar. Lo verdaderamente original está en las imágenes sin límites, en la capacidad del poeta de establecer relaciones insospechadas a través del uso del lenguaje tropológico que no es, en Martí, adorno del que pueda prescindirse sino elemento expresivo esencial para la comunicación de ideas y sentimientos.

El caso particular del poema “El Príncipe Enano” ejemplifica el uso martiano de la imagen novedosa. Quién otro más que Martí utiliza la metáfora de “príncipe enano” para definir

a un niño. La carga de significados envueltos en este peculiar título representa la instancia de la afirmación de como Martí no usa los tropos como adorno sino como elementos expresivos esenciales para la comunicación de sus ideas. Es Ismaelillo aquél príncipe que aún está enano, pero que algún día, no muy lejano, se convertirá en el regidor de los destinos de la patria y esto hay que festejarlo. Por eso el poema se convierte en la celebración del futuro triunfo del príncipe aunque todavía sea enano, del triunfo del hombre a través del futuro nuevo que es motor, o “espuela” al igual que “corona” y “almohada,” para el descanso en el saber de la esperanza.

Para un príncipe enano
Se hace esta fiesta. (...)

Sus dos ojos parecen
Estrellas negras:
¡Vuelan, brillan, palpitan ,
Relampaguean!
El para mí es corona,
Almohada, espuela.
Mi mano, que así embrida
Potros y hienas,
Va, mansa y obediente,
Donde él la lleva. (...)

Su paso la sombra
Matices muestra,
Como al sol que las hiere
Las nubes negras.
¡Heme ya puesto en armas,
En la pelea!
Quiere el príncipe enano
Que a luchar vuelva: (...)

En banda de colores
La sombra trueca,—
El, al tocarla, borda
En la onda espesa,
Mi onda de batalla
Roja y violeta.
¿Conque mi dueño quiere
Que a vivir vuelva?
¡Venga mi caballero

Por esta senda!
¡Entrese mi tirano
Por esta cueva!
¡Déjeme que la vida
A él, a él ofrezca!
Para un príncipe enano
Se hace esta fiesta. (en *Cuba Literaria* en línea)

Ojos que parecen “estrellas negras”, símil intrigante y a la vez aterrador para referirse a los ojos de un niño. Estas “estrellas negras” que “relampaguean” envisions lo que se avecina, hallándose en ellas la potencia que hará frente al tirano que confinará a la “cueva.” Es este “príncipe enano” el que podrá, como el sol, herir las “sombras negras”, y es él mismo quien llama a la batalla. El malestar del presente incierto y oscuro, se torna prometedor y brillante al entregarse a la esperanza que promete el “príncipe enano” quien nos invita a volver a vivir. La rica colección de imágenes contenidas en este poema y en la obra entera, inauguran el modernismo latinoamericano. Es ésta la obra que abre la puerta al uso del lenguaje en formas inimaginadas anteriormente y es el poemario que revela por un lado, el malestar en que la sensibilidad poética se halla sumida en el momento presente, y por el otro, la mirada esperanzada hacia el futuro.

En cuanto al aspecto identitario, Cintio Vitier comenta como Martí es el primero entre los cubanos que entra a fondo en la problemática de la identidad cubana en relación a sus componentes, resolviéndolo no por vía de diferenciación sino por vía de incorporación y trascendencia. Vitier confiere que hay múltiples testimonios de Martí expresando amor a España y de una prédica a una guerra sin odios, pero como Martí también incorpora el concepto de que Hispanidad ya no es tan sólo españolidad, sino también americanidad con espíritu ecuménico y humanidad universal. La polémica de las contradicciones de Martí las esquematiza Vitier al decir que Martí no busca separar sino para unir.(Vitier, 2003)

Eugenio Rezende de Carvalho nos dice que el americanismo de Martí se apoyó en glorificar la época precolombina, condenar el episodio de la conquista y colonización europea y reslatar el pasado reciente de la post-independencia, en el que Hispanoamérica renacía para la libertad y buscaba ocupar una posición de protagonismo en el curso de la historia universal. Martí buscó también rechazar a Estados Unidos como paradigma sociocultural de todo el continente y buscó ofrecer un modelo alternativo. Por sobre todo, Martí trató de atribuirle a Hispanoamérica una identidad en medio de la realidad caótica, fragmentada y conflictiva, una identidad que buscaba unir y ordenar – armonizar, (codificación para eliminar) las diferencias. Martí deseaba un sentimiento de pertenencia o de comunidad. Esta unidad propuesta por Martí se daría bajo los valores morales martianos del cultivo de las virtudes, la rectitud en la moral y las costumbres, visión ésta que se constituía en el camino único para que la humanidad vislumbrara una vida armónica. (Rezende de Carvalho, 07) Quedaban por fuera de esta altamente conservadora visión martiana, entonces, cualquier desviación que no se adheriera al paradigma de virtud, propuesto por el apóstol. He aquí el corazón de la propuesta martiana, la unificación identitaria donde no haya distinciones entre las razas ya que todo es nuestra Cuba, nuestra América. La inquietud pendulante es la que interroga a dónde se van los que no conforman con este patrón. Dentro de esta visión no hay espacio para los que tienen códigos morales distintos a los implantados por la consciencia occidentalizada ni cosmovisiones alternas a las exhaltadas por el humanismo martiano.

Esta americanidad es expresada profundamente en su prosa, la cual en Martí, no puede desligarse de su poesía porque para el autor todo es poesía. En el conocidísimo ensayo “Nuestra América” de 1889, Martí expresa esa necesidad ese llamado a la universalidad proponiendo “Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas.”

(Martí, 1889) También Martí declara que nuestra América es mestiza y que “no hay odio de razas, porque no hay razas”. Sin embargo, el autor reconoce las diferencias raciales en nuestra América y le repugnan aquellos que no aprecian o se avergüenzan de sus etnicidades diversas al exclamar: “estos hijos de carpintero, que se avergüenzan de que su padre sea carpintero! Estos nacidos en América que se avergüenzan, porque llevan delantal indio, de la madre que los crió y reniegan, bribones! De la madre enferma, y la dejan sola en el lecho de las enfermedades!” Se ve el fervor de Martí en contra de todos aquellos que abandonan su patria por vergüenza, por querer ser más europeos que indios americanos, de aquellos que se van y dejan a la “madre enferma” a la América deforme. Así se expresa Martí en “Nuestra América”, ferviente defensor de la patria común, y creyente en un futuro donde no haya distinción de raza ya que todos somos mestizos. Utopías martianas producto de la modernidad en la que está sumido, aunque sintiendo el malestar que agobia a nuestra América, no le quedan recursos para decifrar esa dolencia que achaca a nuestras patrias, la dolencia del colonialismo mental en el que estaban nuestras repúblicas, la dolencia de la memoria corta que no concibe la fragmentación real de nuestras naciones. Martí partía de una memoria de corto alcance, de un presente fragmentado, conflictivo, imperfecto que exigía ser transformado y depurado, o tal vez amoldado, homogenizado, bajo el cultivo de los valores martianos de las virtudes, la moral, la rectitud y las costumbres envisionsadas por la mente occidental.

Es ésta la mentalidad que, por un lado, hace de Martí un apóstol, un ente viviente que continúa vibrando y fluyendo en la sangre cubana casi siglo y medio después, y por otro lado,

hace de Antonio Maceo un “titán de bronce,” fosilizado por la mitificación, procer olvidado, relegado a un apartado en los libros de historia²⁵.

Ésta es la mentalidad que olvida que fue Antonio Maceo quién recibió más de 20 heridas en 500 encuentros con los españoles durante la Guerra de los Diez Años y la Guerra de Independencia, liderizando y peleando hombro a hombro con las huestes voluntarias, mayoritariamente conformadas de afrocubanos que dieron sus vidas por la independencia de España, demostrando alto sentido de patriotismo y honor, que lo deberían constituir en modelo visible en vez de estar sumido en la invisibilidad dentro del proyecto nacional cubano. La realidad es, sin embargo, que el General Antonio Maceo sufre de la “presencia ausente” de la que nos habla James Pancrazio en su libro *The Logic of Fetishism. Alejo Carpentier and the Cuban Tradition*, 2004. Este concepto es clarificado a través del ejemplo de la canción “Hijo de Má Teodora” que data del siglo XVI, cuyo coro dice: “¿Dónde está la Má Teodora?/...¿Dónde está que no la veo?.../Rajando la leña está” La fundación de esta expresión cultural está basada en la desaparición de la protagonista, que no se ve por ningún lado, que permanece invisible, por lo que existe porque está ausente. Y la razón por su ausencia es debido a que está “rajando la leña” lo cual es interpretado por los críticos como expresión regionalista que significa que está bailando. También podría tomarse en su sentido literal, que está realizando sus labores serviciales forzadas ya que es una esclava de la que estamos hablando.

²⁵ La diferencia entre los epítetos de cada prócer cubano reflejan las conceptualizaciones divergentes que de ambos personajes hace el proyecto de nación que los crea. Mientras Martí es el “apóstol,” clasificación designada a los hombres que recibieron las doctrinas cristianas directamente de Jesús, según el pensamiento cristiano, por ende representa una categoría viva aún en nuestros días, para alguien cuyos enunciados son considerados casi divinos; a Maceo se le recuerda como un Titán, figura mitológica clásica, cuya característica principal era la fortaleza física no intelectual, y que se encuentra hoy día momificada como concepto museológico histórico sin trascendencia en el tiempo o espacio. Aquí vemos como se caracteriza al hombre blanco por los méritos de su mente, no así al hombre de descendencia africana, el cual, si ha de exaltarse por algún motivo, será pues por su extraordinaria fortaleza física o por lo bien que imita las cualidades intelectuales del blanco.

Cualquiera su interpretación, la protagonista existe solo en su función, sea la estereotipación de la mujer afrocubana como solamente apta para la sensualidad del baile y otras ociosidades, o su función económica de esclava. Es por esto que discursos como los de José Martí exaltan idearios identitarios universalistas como lo son el americanismo y el cubanismo, precisamente para subordinar otras nociones de identidad. La igualdad se constituyó como un discurso entre los blancos para exortar la admisión y participación de los individuos de descendencia africana dentro del proyecto de nación que estaban construyendo. Sin embargo, este discurso también presentaba el subtexto que percibía cualquier manifestación de orgullo racial de parte de los afrocubanos como divisivo por lo cual justificativo del racismo y prejuicio por parte de la aristocracia blanca.

Por lo tanto, mientras los separatistas blancos aceptaron a los individuos de origen africano dentro de sus filas para las luchas de independencia, los mismos fueron asimilados dentro de una categoría que no admitía color, siendo entonces actores sin agencia en el drama de la construcción del proyecto de nación que se llevaba a cabo en la época, siempre y cuando aceptaran los preceptos y pemitas de este proyecto, formulado por los que se veían a sí mismos como los constructores de la nueva nación. Esta necesidad de justificar la figura del afrocubano en relación a su asimilación a la cultura blanca se ve ejemplificada en un estudio pseudo-científico publicado en 1899 titulado *El cráneo de Antonio Maceo* por Luis Montané. En este estudio se miden cuidadosamente los restos mortales del General Maceo, para argumentar en el reporte final que el tamaño de sus huesos corresponde en gran parte con los del afrocubano promedio. Sin embargo, las medidas tomadas del cráneo del General correspondían y exedían las del cráneo de un europeo promedio.

Es pues esta combinación de la mítica fortaleza herculiana del africano con el intelecto del blanco la explicación de su superioridad y su heroísmo, por lo cual era posible entonces incorporarlo al panteón de los próceres del simbolismo nacional, mostrando así un ente totalmente asimilado, bajo la premisa de la ausencia de una parte prominente del cuerpo,- la cabeza. Por esta razón, a pesar de la alta concentración de afrocubanos en las fuerzas liberadoras de las luchas independentistas de finales del siglo XIX, el nacionalismo tradicional cubano no admite la raza. Por esta razón, José Martí negó la raza como categoría de identificación cuando afirmó en “Nuestra América” que “no hay odio de razas, porque no hay razas,” y cuando sugirió que la identidad nacional transcendía el divisionismo que ocasionaba el concepto de raza al decir en *Ideario* que “cubano es más que blanco, más que mulato, más que negro.” El concepto identitario por la etnicidad era considerado bajo estas premisas como un exceso que debilitaba la unidad nacionalista, sin darse cuenta de que en realidad podía ser el eslabón que completaría ese nacionalismo al ser restaurado. (Pancrazio, 04)

Volviendo a la poesía modernista, tenemos que la disonancia de las imágenes modernistas continúa con otro poeta cubano, Julián del Casal, cuya influencia internacional es indiscutible. Las controversiales consideraciones sobre Casal lo describen como poeta escapista, alejado de la realidad, víctima del hastío y raro como lo menciona Cintio Vitier al declarar en su “octava lección” que Casal es la “antítesis de Martí”. Vitier comenta que si Martí “encarna entre nosotros las nupcias del espíritu con la realidad, con la naturaleza y con la tierra misma, Julián del Casal (1863-1893) significa todo lo contrario [por] su incapacidad radical para asumir la realidad...” (Vitier, 1998) Sin embargo, Vitier aclara que es precisamente esa “irrealidad” de Casal la que le da su acento de la más remarcable originalidad.

Huérfano de madre a los cinco años y de padre en su juventud, reducido a subsistir, con toda su opulenta imaginación, gracias a la generosidad de unos cuantos amigos y ahogado en el medio asfixiante de la colonia a finales del siglo, le sobraban, a su sensibilidad, razones para padecer de una tristeza abrumadora, una desesperanza sin límites, una especie de ahogo angustioso del ser, que manifestó en versos como los siguientes contenidos en “Autobiografía”:

siento que el corazón sube a mis labios
cual si en mi pecho la rodilla hincara
joven titán de miembros acerados.

Pero su tristeza no es tan solo moral o espiritual, sino que está mezclada de sensaciones que le dan su peculiar tonalidad. Esos “vagos dolores de los músculos” y ese “frío de muerte” constantes en su obra, reflejan no solamente su enfermiza constitución física sino también la escalofriante realización de una realidad existencial que pertenece al mundo en el que se halla sumergido. Dice Vitier que es precisamente su condición de “raro” la que le permite una sensibilidad afinada que percibe el mundo real, que le permite la revelación de aquello que nuestros ojos no ven, que le permite oír lo que nuestros oídos no oyen. “Y así resulta que su enfermiza y desquiciada subjetividad es la única vía por donde puede llegarnos la expresión, el testimonio de realidades que sin embargo nos tocan muy de cerca.”(Vitier, 1998)

Continúa afirmando Vitier que es “ese escalofrío de Casal” que “siempre hemos sospechado que está dando testimonio del frío interior que hay en nuestro país, que empieza con él a sentirse y que en la República ha seguido creciendo sin cesar hasta hoy.”(Vitier, 1998) Así pues tenemos que el “escapismo” y “hastío” de Casal son expresiones de lo cubano. Su metáfora no es mimesis de la realidad, sino que en ella se acuerpa un lenguaje viable en sí mismo que nos habla de un pueblo sin destino, de un pueblo que lucha por encontrar su verdadera identidad dentro de una realidad que no es la suya. Como lo apuntó José Luis Arcos, en su introducción al

libro *Las Palabras son islas: Panorama de la poesía cubana. Siglo XX (1900-1998)*, Casal encarnó como poeta algunas de las constantes ideotemáticas, algunas de las actitudes esenciales frente a una circunstancia hostil, frente a un imposible histórico u ontológico, algunas de las tendencias psicosociales que han calado más hondo en el pensamiento cubano, en la conciencia poética cubana. “Lo casaliano es un tópico y más: una actitud, un pathos, una manera de vivir y de escribir, una cosmovisión incluso.” (Arcos, 1999).

De ahí, dice Vitier, que su voz, que pareciera sonar falsa por la acumulación de literatura artificial en que se apoya, es una de las más originales. De ahí también que sus actitudes estéticas, que a primera vista pudieran parecer simple mimetismo, responden a profundas realidades, constitutivas de su individualidad. Los poetas franceses en los que se apoyó Casal no hicieron más que darle la mano, dice Vitier, para llevarle a un camino que era el suyo.

Era decadente si se quiere, pero con una decadencia de acento propio, de acento criollo, de escalofrío oscuro y sanguíneo. Están en Casal “el olor de la sangre de sus venas” (“La agonía de Petronio”) de las venas de Cuba que va en “corcel ensangrentado” (“El camino de Damasco”) por un camino rociado por “la lluvia de sangre en gotas carmesíes” (*Mi museo ideal*), reflejando en cada paso esa otraedad que Casal representaba magistralmente – empleadillo sin recursos económicos viviendo como un japonés en medio de la Habana – está en Casal entonces la semilla del final del modernismo. Aunque su obra se desarrolla tan solo a los inicios del movimiento, y está plagada de romanticismo, afrancesamientos, parnasianismo y de la estética de la época, el malestar escalofriante de Casal que nos conduce a la conclusión nihilista de una Cuba sin destino apunta al final de la armonía optimista que los modernistas buscan alcanzar. No está en Casal esa fé en la humanidad tan presente en Martí, hay más bien rastros fatalistas que se descubren, muchas veces en giros reveladores al final de poemas tan tempranos como el

soneto “Mis amores” de 1886, donde, luego de hacer una breve descripción de sus “amores”, cierra con una escena amargamente realista:

Y el lecho de marfil sándalo y oro
En que deja la virgen hermosura
La ensangrentada flor de su inocencia (en *Historia*, 2002)

La imagen de la sangre, permanentemente presente en Casal, torna la escena en escalofriante choque realista que interrumpe la armonía de la composición y deja al lector experimentando una disonancia, un malestar que no es más que el malestar de la realidad que nos abofetea en la cara y nos estremece.

Gwen Kirkpatrick en su ensayo “The Tradition of Modernismo” nos habla, siguiendo de cierta manera los lineamientos planteados por Vitier sobre Casal, sobre como las evaluaciones del modernismo como movimiento lo catalogan de cerrado, escapista, torre marfiliano, o como un viejo baúl lleno de disfraces y fotos desteñidas. Por otro lado Kirkpatrick anuncia como muchas veces se falla en ver la disparidad, la violencia del lenguaje y su insistente fetichismo con la forma, elementos que se aprecian aún en gentiles escenas pastorales, donde la ironía, los sonidos discordantes y otros aspectos disonantes desinflan la imagen idílica de tal manera que es imposible reconciliarla con el paisaje. Como en el poema “En el campo” de Casal, de *Bustos y Rimas*, vemos una sucesión de contrastes irreconciliables que sorprenden en cada estrofa y producen inimaginable escándalo en el lector decimonónico que no se espera tales girones:

Nunca a mi corazón tanto enamora
el rostro virginal de una pastora
como un rostro de regia pecadora.

O en estrofas como esta tomada de libro *Nieve* también de Casal, de un poema dedicado a Rubén Darío,

Cuando llega, rodeada de brumas,

Bajo un velo de nítido encaje
Salpicado de frescas violetas
Ella ostenta en su dulce semblante
Palideces heladas de luna,
En sus ojos verdores de sauce,
Y en sus manos un lirio oloroso
Emperlado de gotas de sangre,
Que satura el ambiente cercano
De celeste perfume enervante.

Este fragmento que leído rápidamente nos pudiera parecer pintar una escena de pureza y sensualidad, es en realidad de un cromatismo enigmático que denota un subtexto suspendido en la atmósfera, con imágenes que gravitan y al final se anclan en la realidad por el uso de la adjetivación que despierta del ensueño, despierta como el olor del “perfume enervante” del lirio. Cómo es posible que el perfume de un lirio sea “enervante”? Sencillamente porque está “emperlado de gotas de sangre”. Y es el lirio que tiene en la mano la doncella de “dulce” rostro y de “palideces heladas de luna”. La escalofriante y ensobrecedora imagen de la mujer muerta nos arrebatara toda semblanza de “dulzura” que la escena pueda haber tenido.

Es esa violencia en la poesía modernista el elemento sorprendente, como dice Kirkpatrick, una violencia tornada hacia adentro en contra del lenguaje y hacia afuera en contra de los signos usuales de la satisfacción, plenitud y riqueza. Como la doncella en el poema de Casal, de “dulce” rostro y al mismo tiempo de “palideces heladas de luna”, términos que parecieran conducir a esos signos de plenitud de que habla Kirkpatrick, pero que en conjunto pintan una imagen de soberbio realismo y de irreconciliable violencia. Es así que el modernismo alcanza su plenitud entre los años 1888 y 1910 caracterizado no por un estilo específico sino por una serie de rasgos y voluntades de cambio que revelaron la inconformidad de los escritores latinoamericanos con su presente histórico el cual constituía a

nuestras sociedades en marginalidades del desarrollo económico en medio de la explosión del mundo capitalista, el racionalismo y la difusión de la cultura universal.

Por otro lado, no hay un modernismo único sino modernismos varios, como lo afirma José Emilio Pacheco en la introducción a su libro *Antonolía del modernismo. (1884-1921) Tomos I y II en un volumen*, 1999. Pacheco agrega que el modernismo se inscribe en el ámbito del idioma, se empeña en no verse limitado por las fronteras nacionales y se caracteriza por ser la negación de toda escuela, al exigir a cada poeta el hallazgo de su individualidad. El modernismo es un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Es una voluntad de situarse en el ahora, de encontrar el estilo de la época. Lo moderno son los usos y costumbres de hoy, un hoy que no se parece al ayer y necesariamente diferirá del mañana.

Con el modernismo literario, las letras hispánicas encuentran un lugar privilegiado, y lo curioso es que el fenómeno ocurre no en la metrópoli sino en la periferia, en las ex-colonias. Empezó con un afán de independencia cultural que siguiera a la autonomía política para finalizar como un movimiento que se vio como profundamente hispanoamericano.

En Cuba, con José Martí y Julián del Casal, quienes por su excepcionalidad, son figuras no solo del modernismo nacional cubano, sino del internacional, se marca el fin del imperio español y la apertura del lenguaje hispanoamericano al mundo moderno. El término modernismo favorece la confusión y la ambigüedad. La crítica en lengua inglesa lo refiere a lo que llamamos vanguardia en español. En el habla cotidiana de nuestros países es sinónimo de contemporáneo. En cambio la historia literaria recoge esta palabra para agrupar la pluralidad de tendencias que se originaron en Hispanoamérica a fines del siglo XIX y principios del XX. (Pacheco, 1999)

Pacheco recoge una cita de Max Henríquez Ureña perteneciente a su obra *Breve historia del modernismo*, 1954 en la que Henríquez Ureña dice que el modernismo no es un período

uniforme sino que contiene varias etapas. En su primera etapa se caracteriza por “el culto preciosista de la forma” y que por ende este culto a la forma “favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento”(en Pacheco, 1999). Luego, en la segunda etapa

se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece. Captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas, a eso tendió el modernismo en su etapa final, sin abdicar por ello de su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte. (en Pacheco, 1999)

Esa característica principal de “trabajar el lenguaje con arte” es el elemento que le da ese carácter socialmente condicionado al modernismo el cual no le permite ser más que movimiento de transición y no de plena transformación en el pensamiento literario. A esta división temática hecha por Henríquez Ureña, Pacheco agrega tres fases: 1. Fase en la que el poeta se siente “desterrado en tierras americanas”. 2. Segunda fase, desde París y Madrid, el poeta pierde la ilusión de europeísmo, adquiere una perspectiva continental, siente que pertenece a una nacionalidad única formada por todos nuestros países. El enemigo ya no es la tradición española sino el imperialismo norteamericano. La unidad defensiva sólo es posible mediante la lengua común. Hay que afinar y perfeccionar este vínculo y de la operación el castellano sale transformado por América. 3. Finalmente, el poeta modernista comprende que las diferencias son tantas como las semejanzas y que el proyecto continental no puede lograrse a menos que parta de un estado previo de individualidad cultural en cada país. Es esta última fase la que se ha dado a llamar postmodernismo, creando un vacío entre los últimos resplandores modernistas y la gran llamarada de la vanguardia. Es en esta última fase en la que la disonancia surgida en la sensibilidad del poeta es tan insalvable que comienza la autocrítica, poniendo fin al modernismo

para adentrarse en la vanguardia que trae consigo el inicio del postcolonialismo intelectual en Latinoamérica.

Es por tal razón, por el culto al castellano, que el modernismo está condicionado y no va más allá de ser trampolín para la transformación y no transformación consumada. No es sino hasta su expiración cuando el modernismo se convierte en ruptura pura al apropiarse del lenguaje. Es al final del movimiento cuando se despoja del instrumento estilístico primero y más reconocible: la rima, que al final del modernismo muere como la semilla que para germinar tiene que ser sacrificada para transformarse y florecer en todas las corrientes poéticas que llegan hasta nuestros días. Como dice Pacheco al final de su introducción, “no hay líneas rectas ni hay escuelas: hay obras únicas irrepetibles e insustituibles poemas.” (Pacheco, 1999)

El modernismo es así movimiento transitorio, es malestar inicial que luego hará descubrir la enfermedad, porque como hemos presenciado con Casal, inclusive desde sus inicios, su misión es ser camino y no destino. La misión del modernismo es la conversión del pensamiento, de la forma de ver el mundo, ser el inicio de la liberación intelectual de la mentalidad colonial para inaugurar la intelectualidad, la forma de ver el mundo y de pensar en el mundo de los pueblos emancipados de las Américas. El modernismo es el camino al destino de la vanguardia.

2.3 LAS VANGUARDIAS Y LA RENOVACIÓN DEL PENSAMIENTO

Octavio Paz en su obra *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, 1990 en el capítulo sobre “Ruptura y Convergencia” pinta el cuadro de como se sucedió la transición del modernismo a la vanguardia y lo que esta transición implicó. Paz comenta como en el siglo XX “el interlocutor mítico y sus voces misteriosas se evaporan. El hombre se ha quedado solo en la ciudad inmensa

y su soledad es la de millones como él.” (Paz, 1990) En esa soledad, el poeta descubrió a la máquina. Composiciones a la locomotora, a los vapores transatlánticos y más tarde al automóvil y al avión innudaron los poemarios de inicios de la vanguardia. En la soledad citadina también se descubrió la presencia incontenible del otro. Por tal, los paisajes y formas artísticas de oriente, Africa y la América precolombina son rasgos generales de la poesía de vanguardia. Se descubren las civilizaciones otras y sus distintas visiones de la realidad, sus distintas formas de pensar el mundo. Fue entonces, con la culminación del primer tercio del siglo XX que inició la adopción de formas artísticas ajenas y contrarias a la tradición central de Occidente, situación que todavía nos afecta y que seguirá afectando el arte y la sensibilidad de las generaciones futuras.

Paz recuerda como con la vanguardia se rompe con los modelos de la tradición occidental que eran las obras de la Antigüedad grecorromana. “El cambio fue una auto-negación y, simultáneamente, una metamorfosis.” (Paz, 1990) Empieza con la vanguardia la búsqueda y empleo de “otra belleza” y la ruptura del carácter lineal del relato. Es así pues que el simultaneísmo surge contrapuesto a las leyes lineales de la lógica occidental. El simultaneísmo emerge con auge luego de la invención de la fotografía en movimiento: el cine. Es la sincronía, la conjunción de tiempos, la presencia simulatánea de varias cadenas de causas en vez de la tradicional causalidad donde una cosa va después de otra, un suceso es la causa de otro suceso. En suma, dice Paz, en la segunda década del siglo XX apareció en la pintura, la poesía y la novela un arte hecho de conjunciones temporales y espaciales que tiende a disolver y a yuxtaponer las divisiones del antes y el después, lo anterior y lo posterior, lo interno y lo externo.

Paz también nos habla de como la poesía produce confusión ya que la poesía está hecha de palabras, “de sonidos que son sentidos”. La armonía que es esencial en la música es

desnaturalizante en la poesía. Es la simultaneidad la que está presente en las formas básicas del poema. La comparación, la metáfora, el ritmo y la rima son conjunciones y repeticiones que obedecen a la misma ley de la presentación simultánea. Para principio del siglo XX en la búsqueda por la explotación de la simultaneidad la poesía quebrantó la sintaxis y el carácter lineal y sucesivo del poema tradicional. Esta ruptura con el tiempo lineal, tiempo asociado con progreso y por consiguiente con la modernidad caracterizan la vanguardia y lo que vendrá después. No es sino hasta que la linealidad de la modernidad se extinga, que la verdadera post-modernidad se avecinará. El cine con sus yuxtaposiciones de temporalidades y “flash-backs” unido a la exploración de las cosmovisiones de otras edades como las andinas (memoria larga donde el presente incluye lo que el pasado ha arrastrado y donde la muerte es inicio no final) han producido esta rasgaduras en el pensamiento lineal moderno para dar los frutos de la vanguardia y más allá.

Paz también sugiere que la diferencia entre la analogía y la ironía es la clave para entender la diferencia entre modernidad y vanguardia. Por analogía Paz entiende que es “la visión del universo como un sistema de correspondencias y la visión del lenguaje como el doble del universo.” (Paz, 1990) Con la analogía existe un sistema armónico de causalidad y sucesión. La contraparte de la analogía es la ironía, que irrumpe las correspondencias. En las palabras de Paz, “si la analogía puede concebirse como un abanico que, al desplegarse, muestra las semejanzas entre el esto y el aquello, el macrocosmos y el microcosmos, los astros, los hombres y los gusanos, la ironía desgarrar el abanico. La ironía es la disonancia que rompe el concierto de las correspondencias y lo transforma en galimatías.” (Paz, 1990)

En el malestar expresado por los poetas modernistas se encuentra la fricción entre la analogía y la ironía que no se resuelve sino hasta la entrada de nuevas condiciones de

pensamiento. Es con la vanguardia que comienza la plena expresión de las discontinuidades de la conciencia y del espacio-tiempo, exaltándose el instante, el presente: lo que ven los ojos y tocan las manos. La poesía que comienza ahora “no comienza realmente ni tampoco vuelve al punto de partida: es un perpetuo recommienzo y un continuo regreso.”(Paz, 1990) Es el tiempo cíclico de las cosmologías mezoamericanas y andinas, donde no es el futuro lo que importa sino el presente con su carga histórica y condición repetitiva, incluyendo la factorización de los grandes e inevitables cataclismos.

La poesía que comienza ahora, sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. Dice que entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesía es el presente. El presente se manifiesta en la presencia y la presencia es la reconciliación de los tres tiempos...la imaginación encarnada en un ahora sin fechas.” (Paz, 1990)

Es este el tiempo de la vanguardia, el presente sin fechas que explora la otraedad que le permite esa atemporalidad.

Según críticos de la literatura cubana, luego de las muertes de Martí y Casal se produce un vacío en la literatura cubana, un vacío de calidad y de plenitud expresiva. (Arcos, 1999, *Historia*, 2002) Los albores del siglo XX alumbraron la mediocridad de una poesía patriótica y vacía, llena de la exageración pomposa que siempre se arrimaba a los conflictos bélicos y adulterada de un romanticismo absolutamente licuado, nada parecido a aquello que hacían Julián Casal o José Martí. Avanzando el siglo veinte, ya pasado su primer decenio, tenemos noticia de la primera incursión importante en la reflexión ética y estética, que viene de la mano de Regino Boti, consiguiendo apartarse de la vacuidad reinante hasta el momento y aportando unas nuevas bases para la poesía posterior con graves ejemplos de rigurosidad en la forma y generosos intentos de acercarse a la vanguardia. Junto a Boti, Regino Pedroso, José Manuel Poveda -poeta de cínica voz antisistema- y Agustín Acosta -investigador sereno de los diversos caminos que le

ofrecía la expresión poética, prevaleciendo el empleo de la décima y mostrando como nota principal el acercamiento a la poesía posmodernista, parecen sacar a Cuba del vacío que venía padeciendo desde la muerte de Martí y Casal.

Durante esta época de poca producción poética en Cuba es Rubén Martínez Villena, quien volcado en la lucha contra el dictador Machado logró concretar una obra cortísima pero fieramente armada, con un léxico cuidadísimo y con una estructura sobresaliente, configurándole como uno de los poetas más sólidos del periodo. Junto a Rubén Martínez deben destacarse las figuras de Juan Marinello y María Villar Buceta, que suman el tono elegíaco y el desenfado a una de las épocas literarias cubanas de mayor sequía.

2.4 LA VANGUARDIA CUBANA

Según Arcos, la crítica ha iniciado un inicio del vanguardismo cubano a partir de 1923, aunque, en su opinión, desde el 23 hasta 1935 hay en Cuba más bien un postmodernismo hacia lo que se conoce como postvanguardismo. Por lo tanto la tardía vanguardia cubana tiene un sabor a modernismo. La poesía de vanguardia apenas tiene trascendencia en la isla, y sólo algunos autores menores juegan con la sonoridad sin significado, pero lo hacen sin demasiado oficio y carentes de ese estro tan demostrado en los autores occidentales de la época -de esta etapa deben destacarse las pinceladas vanguardistas de Navarro Luna y los mencionados anteriormente. Sin embargo, no innovó el vanguardismo cubano en su zona formal, estilística ni tuvo profundidad en su expresión ni en su pensamiento como lo reclamara para la poesía de vanguardia César Vallejo, en la antológica y severa crítica que hizo del vanguardismo. De ahí que los críticos como Arcos insistan en el carácter provisorio, temporal, precario y transitorio del vanguardismo

cubano. Es así entonces que la verdadera vanguardia cubana se desarrolla tardamente, ya hacia finales de los treinta y comienzos de los cuarenta.

Antes tenemos, sin embargo, el intrigante caso de José Z. Tallet. Intrigante porque su obra poética, escrita en los treinta, no se publicó sino hasta 1951 en *La semilla estéril*, sugestivo título, en apariencia acorde con la realidad de la obra de Tallet, que podría considerarse una “semilla estéril” en la época en la cual fue escrita debido a las décadas de oscuridad y entierro antes de su publicación, entierro que al mismo tiempo que oculta, germina. En Tallet, sin embargo, se vislumbran las nuevas tendencias vanguardistas, sobre todo su inserción a la tendencia coloquialista que se desarrollará mucho después de la composición de su obra. Es precisamente al momento de la publicación de *La semilla estéril* cuando el coloquialismo cubano comienza a emerger, lo que coloca a Tallet como poeta de avanzada en Cuba y transforma su semilla “estéril” en fértil.

En definitiva puede afirmarse que el caso de Tallet, terminó siendo una situación positiva ya que su obra tuvo un impacto en los cincuenta que tal vez no hubiera alcanzado en los treinta dado su tono conversacional tan propio de los poetas de la generación del cincuenta y del coloquialismo que se desenvolvería más adelante²⁶.

Esta influencia es evidente cuando comparamos la obra de Tallet con la de personalidades asociadas con el coloquialismo, ya sea como precursores o como amplios participantes en la creación de obras coloquialistas post-Revolución del 59. Tomemos un

²⁶ Aunque los coloquialistas no afirmen la influencia que tuvo el libro *La semilla estéril* de Tallet en sus obras, tal vez debido a que Tallet es un poeta asociado con la pequeña burguesía y no con el marxismo que practicaban los coloquialistas mayoritariamente, la presencia de su sensibilidad es evidente dentro de la obra coloquialista, como lo son por ejemplo y además del tono conversacional de la misma, la capacidad de comprender las posibilidades poéticas de lo vulgar, de lo popular, de lo cotidiano, del fracaso individual y colectivo y de todo lo que pudiera ser considerado pedestre y mundano como lo afirma Cintio Vitier en su obra *Lo cubano en la poesía*. Edición definitiva. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba. 1998.

fragmento del poema de Tallet, “Elegía diferente” escrito en la década de los treinta y publicado en *La semilla estéril* en 1951:

Carlos, mi amigo Carlos,
Hoy hace varios años que te has muerto.
(Mi corazón se encoge
ante la persistencia tenaz de tu recuerdo.)

Tú no has muerto del tifus ni de la meningitis,
Como dicen los médicos;
Tú te has muerto de asco, de imposible o de tedio.

Qué bien te conocía, Carlos Riera!
Ves cómo confirmaste mi sospecha
De que harías algo de mucha trascendencia?
Algo en verdad que no era el libro árido
De aparentes verdades que estabas preparando
Para endilgarnos
Dentro de 20 o 25 años.
(Pretenderás, Pelona, que te demos las gracias
porque de su lectura nos libraste?)

...
El viejo Spencer
A quien tanto leíste y comentaste,
Al verte, satisfecho,
Mesará sus diáfanos patillas astrales;
Y todos,
Protectoramente, golpearán tu hombro
Con aire de maestros,
Aunque tú sabrás tanto como ellos.²⁷

Es posible percibir en este fragmento el prosaísmo irónico y sentimental de Tallet, quién, a través del versolibrismo y el tono conversacional expresa su pena ante la pérdida de su amigo fraterno. El uso del lenguaje popular y de la ironía se combinan en el verso que dice “Pretenderás, Pelona, que te demos las gracias/porque de su lectura nos libraste?” La palabra “pelona” para referirse a la muerte es intensamente callejera y la broma melancólica nos lleva a sonreír aún cuando el poema denota la profunda tristeza ante la pérdida. Otro rasgo antecedente

²⁷ En Arcos, Jorge Luis. *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana siglo XX*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba. 1999

del coloquialismo que se pueden apreciar aquí, aparte del tono conversacional, el versolibrismo, el humor y la ironía ya referidos, es el aspecto de la circunstancia histórica apreciado en el hecho de que la elegía es para un personaje que fue real no ficticio. También cuenta el poema con una sensación de inmediatez y un presentismo del aquí y el ahora. La efusión sentimental es percibida, sobre todo en versos de otras estrofas no incluídas que dicen, “te lloré con las lágrimas que llora el niño/con lágrimas que mojan, verdaderas...” También vemos la presencia de referencias a libros y autores como Spencer en el caso de la estrofa citada, además de Spinoza, Darwin y Federico Amiel en la última.²⁸

Veamos ahora un fragmento de la poesía “Y Fernández?” de Roberto Fernández Retamar, escrita en la década de los setenta, cuando ya el coloquialismo había llegado a su cumbre en Cuba. Fernández Retamar fue uno de los fieles y primeros entusiastas del coloquialismo, adoptándolo en la década de los cincuenta, para nunca realmente abandonarlo.

Dice el poema,

No lo mató el hígado (había bebido tanto: pero fue su hermano
Pedro quien enfermó del hígado),
Sino el pulmón, donde el cáncer le creció dicen por haber
Fumado sin reposo.
Y la verdad es que apenas puedo recordarlo sin un cigarro en los

²⁸ Virgilio López Lemus, en su libro *Palabras del trasfondo. Estudio sobre el coloquialismo cubano*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba. 1988, hace un listado de los rasgos más generales de la poesía coloquial como sigue a continuación: Tono conversacional (rasgo común en toda la poesía coloquial), realismo, epicidad, predominio de la poesía social, abandono del intimismo subjetivista, esteticista, introspectivo, hermetista, reflejo de las circunstancias históricas (historicismo, testimonio, inmediatez), toma de partido en la lucha de clases (definición por la clase obrera, reflejo de la lucha de clases), ideologización (marxismo-leninismo), reforzamiento del valor cognoscitivo de la poesía, vocación de servicio revolucionario, eticidad (valores éticos a través de la poesía), optimismo, presentismo (la circunstancia, el aquí y ahora, pero con visión de futuro), efusión sentimental, empleo de la crítica y la autocrítica, conciencia de grupo, de generación (ausencia de guía generacional o de gran figura aislada para seguir), colectivización del canto (empleo del nosotros y de un yo de carácter pluralizado), empleo de otras personas gramaticales, humor, ironía, lo elegíaco, carácter anecdótico (interpenetración con elementos de la narrativa), influjo del periodismo (uso de recursos periodísticos como documentos, noticias, citas de calbes de prensa...), modo epistolar, influjo de discursos de dirigentes, violencia expresiva y expresión de la violencia social, empleo de diálogos, citas textuales de otros autores, referencias a libros, fechas históricas, acontecimientos, imitación o uso de documentos legales, variedad formal en el uso de la prosa y el verso libre (versolibrismo, prosa, versículos, menor empleo de la métrica tradicional).

Dedos que se le volvieron amarillentos,
 Los largos dedos en la mano que ahora es la mano mía.
 Incluso en el hospital, moribundo, rogaba que le encendieran un
 Cigarro.
 Sólo por un momento. Sólo por un momento.
 Y se lo encendíamos. Ya daba igual.
 ...
 En vísperas de su muerte, leí al fin *El Conde de Montecristo*,
 Junto al mar,
 Y pensaba que lo leía con los ojos de él,
 En el comedor del sombrío colegio de curas
 Donde consumió su infancia de huérfano, sin más alegría
 Que leer libros como ése, que tanto me comentó.
 Así quiso ser él fuera del cautiverio: justiciero (más que vengativo)
 Y gallardo.²⁹

La ternura por la que se le ha conocido a Fernández Retamar es evidente a lo largo de este poema³⁰ lleno de imágenes domésticas y remembranzas del padre y también la madre ya partidos, colmados también de una expresión sentimental reflejada en la metamorfosis del hijo al padre. No es la efusión sentimental de Tallet quién nos refiere sus lágrimas derramadas, sino más bien es el sentimiento que se descubre tras de líneas, sentimiento tan profundo que lo hace verse identificado con el padre a tal punto que ve su mano en la de él y lee con los ojos de él. Similitudes más pronunciadas, sin embargo, se ven entre la “Elegía diferente” de Tallet y en “Y Fernández?” de Fernández Retamar en los versos que nos hablan sobre la causa de la muerte de los personajes la cual comienzan a describir en forma negativa para luego dictaminar la causa ‘real’ de defunción. También en el uso de los paréntesis para comunicar pensamientos y comentarios sobre lo previamente dicho. Además están también en ambos poemas el uso de autores, y en el caso de Fernández Retamar, de obras mismas, lo que le da la intertextualidad

²⁹ En Virgilio López Lemus, *Doscientos años de poesía cubana. 1790-1990. Cien poemas antológicos*. Casa Editora Abril, 1999

³⁰ López Lemus, al referirse a Fernández Retamar comenta que inclusive los asuntos públicos y políticos que expresa en su poesía están presentados tras el filtro de una ternura que ofrece un rasgo peculiar dentro de la corriente coloquialista. *Doscientos años de poesía...*

propia del coloquialismo. También vemos el uso de la ironía cuando habla de darle un cigarro al moribundo porque total “ya daba igual”. No es tanta la coincidencia entonces que estas dos piezas tengan observables paralelos entre sí ya que Tallet publicó el libro que contiene su “Elegía diferente” en el 51, cuando el entonces joven poeta Roberto Fernández Retamar iniciaba su carrera literaria.

Volviendo al vanguardismo cubano, un período de mayor madurez expresiva dominará ya terminada la década de los treinta, insertándose en el postvanguardismo latinoamericano. Tres son las vertientes que se desarrollan según Arcos: la poesía pura, la negra y la social.

Mariano Brull es tal vez la figura más renovadora quien encarna la poesía pura y no la abandona más, convirtiéndolo en uno de los exponentes más significativos de esta vertiente lírica en toda Hispanoamérica. Con Brull la poesía cubana entró a una aventura intelectual y verbal que llegó hasta sus extremos según Arcos. Era la búsqueda de un absoluto: el de la poesía como reino autónomo, idealmente independizada de toda anécdota, efusión sentimental o intelectual, es decir, la poesía se alejaba de todo conocimiento de la realidad, como si, con sólo revelar su ser, mostrara una realidad otra, suficiente, arquetípica; abstracción poética de imposible realización práctica, pero que sirvió para estilizar y tensar el lenguaje poético hasta confines expresivos no alcanzados antes, y todo ello a través de una severa experimentación formal y un hondo ascetismo intelectual, lo cual, como todo extremo, ayudó a deslindar la poesía de todo lo que no fuera ella misma, esto es, de cierta preeminencia de funciones que se estimaban ancilares al menester poético, en saludable disección expresiva en un contexto contaminado de retóricas pseudopoéticas, de elocuencias verbalistas, o de reproducciones románticas, modernistas y vanguardistas.

Paulatinamente la búsqueda de la tan anhelada pureza se consuma por sí misma. La palabra pierde su significado primario, el lenguaje se identifica con el infantil en formación, un balbucear preconsciente. He aquí como con Brull nace la "jitanjáfora" pura: un estadio de indeterminación del lenguaje que, sin su contenido conceptual y afectivo, se reduce a un simple juego sonoro. Las "jitanjáforas" nacieron de un ocasional y alegre experimento que Brull compuso para sus hijitas, unos poemas para ser recitados.

No se pueden traducir estas "vísperas de palabras", y tampoco intentar una transcripción fonética. Nos limitamos a la más conocida:

Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alífera
alveolea jitanjáforas
liris salumba salífera.
Olivia oleo olorife
alalai cánfora sandra
milingítara jirófoba
zumbra ulalindre calandra. (en Alfonso Reyes., "Las jitanjáforas" en *La experiencia literaria*, Buenos Aires, 1942, pp. 200-1)

Además de las jitanjáforas "puras", Brull compuso algunas que podríamos llamar "impuras"; son combinaciones de palabras existentes, y no simple efectos silábicos, donde prevalecen aliteraciones, paronomasias,

Por el verde, verde
verdería de verde mar
Rr con Rr.
Viernes, vírgula, virgen
enano verde
verdularia cantárida
Rr con Rr
Verdor y verdín
verdumbre y verdura
verde, doble verde
de col y lechuga.
Rr con Rr
en mi verde limón
pájara verde.

Por el verde, verde
verdehalago húmedo
extiéndome.-Extiéndete.
Vengo de Mundodolio
y en Verdehalago me estoy. (en Reyes, 1942)

Los objetos reales no desaparecen pero tienden a ser situados en un contexto más abstracto que les devuelve su novedad a la vez que se les priva de su historia. En Brull, la "pureza" será rechazo de lo incidental anecdótico, pero manteniendo aún contacto con la realidad. El purismo de Brull se enriqueció con el purismo sensual de una zona de la poesía de Emilio Ballagas y con el purismo más intelectual de Eugenio Florit. También este purismo con su contribución de la jitajánfora nutre la otra vertiente de la época, la poesía negra, con su más importante representante, Nicolás Guillén.

2.5 LA VANGUARDIA DE NICOLAS GUILLEN

Es esta poesía negra y social de Guillén la que despierta en Cuba la luz poética una vez más. Con Guillén emerge la otraedad y se ubica en primer plano al presentar el «son» con su ritmo absolutamente musical el cual denuncia todo tipo de irregularidades del sistema. Su temprana obra, *Motivos de son* (1930) representa una toma de consciencia abierta por parte de un mulato letrado acerca de lo afrocubano y su subjetividad. Esta obra es un acercamiento a la realidad afrocubana, con sus idiosincrasias, luchas, desilusiones, ilusiones y sobre todo su marginalidad. Es precisamente esta subjetivización de lo afro lo que hace que se le catalogue como inconsecuente, ingenua e insignificante. Es precisamente por la exaltación del sujeto negro que esta creación poética queda inmersa en el “vacío” poético de la década de los treinta que tanto afirman los críticos literarios. Como dice Arcos, “los pintorescos, externos,

costumbristas poemas de *Motivos de son*, (1930)... se insiste, valen más por su musicalidad, su ritmo, sus aportes formales que por su contenido explícito.” Es pues así que esta obra ortodoxamente negra no logra calar en el imaginario literario cubano de su época. Es por eso también que los críticos insisten en que el aporte más decisivo de Guillén es su descubrimiento formal, estilístico, de la imbricación del ritmo del son musical cubano dentro del lenguaje poético. Es el uso perspicaz de la forma, sin embargo, el que desborda contenidos inimaginados para el lector permeado de parámetros canonizantes. Es decir, que precisamente el uso de la forma del son denota el significado social que Guillén quiere expresar, significado de una herencia llena de prejuicios y discriminación. Un imaginario que no acepta a la poesía afrocubana como tal, independiente, única, heterogénea, desligada de la castiza y que por consiguiente tiene que catalogarla como mera “intuición de lo popular universal” como lo hace Arcos, quien añade que esta poesía es solución de los “falsos dualismos entre lo culto y lo popular, entre lo universal y lo nacional o incluso de la falsa dicotomía a nivel expresivo entre lo africano y lo español.” (Arcos, 1999) Afirmación tal que bordea lo irisorio ya que busca homogenizar las expresiones africanas y españolas dentro de un grupo indiferenciado y todo con el propósito de no dejar a la poesía afrocubana por se entrar en el imaginario de nación al no dejarla ser el reconocimiento de la negritud como cultura original, independiente y legítima en su propio valor, en el contexto mestizo de lo hispanoamericano.

Por otro lado, Guillén es un profundo conocedor de la tradición poética española y consigue moverse con absoluta soltura en todos sus planos y logra ser reconocido como el gran poeta nacional luego que su poética toma un giro hacia lo mestizo, alejándose de la voz africana, enfatizándose el potencial nacionalista al enfocarse en un acercamiento interracial en vez de en

uno de evidente definición étnica.³¹ La diferencia entre su poesía inicial de los sones y su poesía posterior se aprecia en la voz poética al compararse los “sones” de *Motivos de son* con los sonetos de obras posteriores. Veamos el son “Si tú supieras”:

¡Ay negra
si tu supiera!
Anoche te bi pasá
y no quise que me biera.
A é tú le hará como a mí,
que cuando no tube plata
te corrite de bachata,
sin acoddadte de mí.
Sóngoro cosongo,
songo bé;
sóngoro cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno
sóngoro de tre.
Aé,
bengan a be;
aé,
bamo pa be,
bengan, sóngoro cosongo,
sóngoro cosongo de mamey.³²

Veamos también “Canción del Bongó,” tomado del libro *Sóngoro cosongo*, 1931:

Esta es la canción del bongó:
–Aquí el que más fino sea
responde, si llamo yo.
Unos dicen: *Ahora mismo*,
otros dicen: *Allá voy*.
Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco
que bailan el mismo son,

³¹ Para una exploración más profunda sobre el tema de Guillén ver el libro editado por Jerome Branche, *Lo que teníamos que tener*, 2003

³² Todos los poemas de Nicolás Guillén citados en este capítulo fueron tomados de la revista en línea *Cuba Literaria*. En el sitio: http://www.cubaliteraria.com/autor/nicolas_guillen/obras.html

cueripardos o almiprietos
más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es noche,
por dentro ya oscureció.
Aquí el que más fino sea
responde, si llamo yo
En esta tierra, mulata.

Si bien es cierto que la musicalidad de estas composiciones es innegable, su validez perdura en la subjevidad afrocubana que explota en cada verso, sobre todo en el son “Si tú supieras.” Noy hay en ese son prédica integracionista alguna. Solamente hay la fibra de la cosmovisión afrocubana sin tapujos ni ideologías de disolución racial, por ende, demasiado escandalosa para la sensibilidad de la época. En la “Canción del bongó”, aunque aún plena de afrocubanía, se introduce ya la celebración a la mulatez, y como dice Duno Gottberg en su ensayo “Los imaginarios sosegantes de la nacionalidad: Nicolás Guillén y la ideología del mestizaje,” 2003 Guillén, en *Sóngoro cosongo* concentra la idea de la identidad nacional que “conjuga el ancestro africano y el español, reclamando una poesía cuya voz integradora-transculturadora-dé origen a un verso mulato.” (Duno Gottberg, 2003) Guillén quiere que el “negro y el blanco bailen el mismo son,” quiere que Cuba trascienda la referencia a raza mediante la celebración de la identidad nacional plena, de la pluralidad étnica, de la unidad nacional y del color cubano. Lo interesante del poema “Canción del bongó” es, sin embargo, que Guillén utiliza la iconografía africana como la mediadora, no la hispánica. Es el “bongó” el instrumento que va a marcar el ritmo al cual los nuevos cubanos unidos van a bailar, no es la cítara ni la guitarra ni el harpa, es el bongó. Y es el son lo que va a brindar esa unificación, no la balada. Es pues así que son los elementos intensamente afrocubanos los que van a proporcionar la ideología de la nueva nación. Indirectamente nos dice Guillén entonces que es la herencia

africana la que uniré a Cuba, no la española. No es el castellano castizo de la Real Academia de la Lengua Española, es el habla afrocubana la nueva voz de Cuba.

Más adelante, sin embargo, con *West Indies Ltd.*, 1934 se percibe más claramente el giro guilleniano con el uso de las formas del verso tradicional español, aunque aún cargado del profundo malestar que le produce la problemática de la falta de reconocimiento de lo africano. Los sonetos de Guillén surgen luego de las críticas a sus obras anteriores y después de haber sido catalogado de “pintoresco” con valor puramente musical y rítmico, pero no de substancia ni estética. Pareciera decirnos Guillén que él sí es poeta, pareciera querer validarse como miembro de la alta cultura. Lo interesante de este giro es que aun cuando usa Guillén un depurado soneto, el mensaje que en éste se encierra es todavía el mismo, la fuga de lo africano y la necesidad de reconocerlo como herencia más que latente, física, materialmente presente y viva en la cultura cubana como vemos en “el abuelo” a continuación:

Esta mujer angélica de ojos septentrionales,
que vive atenta al ritmo de su sangre europea,
ignora que en lo hondo de ese ritmo golpea
un negro el parche duro de roncós atabales.

Bajo la línea escueta de su nariz aguda,
la boca, en fino trazo, traza una raya breve,
y no hay cuervo que manche la solitaria nieve
de su carne, que fulge temblorosa y desnuda.

¡Ah, mi señora! Mírate las venas misteriosas;
boga en el agua viva que allá dentro te fluye,
y ve pasando lirios, nelumbios, lotos, rosas;

que ya verás, inquieta, junto a la fresca orilla
la dulce sombra oscura del abuelo que huye,
el que rizó para siempre tu cabeza amarilla.

El castizo soneto que nos habla de aquella curiosa y “angélica mujer de ojos septentrionales,” se torna deliciosamente sorprendente con el terceto final, donde tan

magistralmente Guillén saca al lector del encantamiento trillado de la descripción tan de gusto casi romántico para sacudirlo con la realidad innegable de la herencia africana que para siempre estará presente en todos los cubanos, inclusive en aquellos con cabeza amarilla.

En el mismo libro continúa con el malestar que le produce la sombra escondida de lo africano que tiene que permanecer amalgamado a lo blanco cuando dice en su célebre “Balada de los dos abuelos” que hay “Sombras que sólo yo veo,/ me escoltan mis dos abuelos,” pero al final pues las sombras se disipan ya que él los “junta” en su ser que ya va considerando mestizo más que africano e inclusive más que mulato, palpable cuando anuncia que el abuelo español “grita” mientras el Taita africano “calla”,

Don Federico me grita
y Taita Facundo calla,
los dos en la noche sueñan
y andan, andan.
Yo los junto.

—¡Federico!
¡Facundo! Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan;
los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas;
los dos del mismo tamaño,
ansia negra y ansia blanca,
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan!

Como dice Duno Gottberg sobre la “Balada de los dos abuelos,” el acto de igualar a las figuras de Facundo y Federico en una sola voz coral que canta; ya aplacados sus resquemores es sin duda “el acto simbólico más importante en la constitución de un sujeto nacional no conflictivo.” (Duno Gottberg, 2003)

En 1937, Nicolás Guillén se declara marxista socialista y se hace miembro del Partido Comunista Español durante uno de sus primeros viajes a Europa. Con este evento, su poética comienza a reflejar aún más su deseo por proclamar ese “sujeto nacional no conflictivo” del que nos habla Duno Gottberg. A partir del 37 con obras como *De España, poema en cuatro angustias y una esperanza*, de ese mismo año, se nota más ese deseo por unificación, por encontrar la cubanía que incluya la africanía pero de forma armoniosa, en conjunción con lo hispánico. Como lo comenta Linda Howe en su ensayo “La producción cultural de artistas y escritores ‘afrocubanos’ en el período revolucionario,” 2001, Nicolás Guillén aportó un concepto de mestizaje que llevó “a la estética negra a la línea de la retórica de la unidad de una nación racialmente mezclada contra el imperialismo.” (Howe, 2001) Es pues así que, como el resto de los escritores y artistas que han tratado de definir la cultura, Guillén también fue llevado por la línea de las imposiciones estéticas del pensamiento dominante.

Como sucedió anteriormente, Guillén se sigue viendo a sí mismo como el punto de encuentro donde las razas negra y blanca se juntan para crear ese individuo nuevo, el cubano revolucionario. Esa reconciliación de las dos razas en sí mismo que apreciamos en su “Balada de los dos abuelos” o en otros como “Angustia tercera” (las dos sangres de ti que en mi se juntan...) ejemplifica como es él, Guillén mismo, quién precisamente encarna esa hermandad que es necesaria para crear la nación imaginada desde el siglo XIX - no una Cuba negra ni blanca, sino una Cuba mestiza-.

Se inicia aquí, con la transformación ideológica de Guillén, la etapa de la poesía social cubana, de la que otro representante también fue Regino Pedroso. En otro poemario guilleniano, *Canto para soldados y sonos para turistas*, de 1937, se ve su afiliación a la poesía social más plenamente, como vemos en el fragmento de su poema “Sigue el son”,

...Y la que tose, señores,
sobre esa cama,
se llama Juana:
tuberculosis en tercer grado,
de un constipado
muy mal cuidado.
La muy idiota pasaba el día
sin un bocado.
¡Qué bobería!
¡Tanta comida que se ha botado!
TODOS A CORO
—Con lo que un yanqui ha gastado
no más que en comprar botellas,
se hubiera Juana curado!

Las diferencias raciales no son la nota característica aquí, sino que se adentra Guillén en las luchas de clase influenciado por su recién encontrada ideología socialista. Es esta ideología la que nutrirá el resto de su obra. Peculiar, sin embargo, es el hecho de que Guillén se adhiere al partido comunista no en territorio cubano, sino en el extranjero, durante su primer viaje a España cuando fue como invitado al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en la República Española. Es allí, que en julio de ese año, cuando regresa a España luego de una visita a París, se hace miembro del Partido Comunista Español.

Antes de continuar con la poesía social, miremos brevemente a una tendencia poética que junto a Guillén, pero absolutamente separada de él, crece en la poesía intimista de Dulce María Loynaz, ejemplo de sencillez y paradigma de sutileza que se constituye en otro camino a seguir en la poesía de la época vanguardista cubana.

Esta poesía de ascendencia modernista y meditativa, se nutre de un intenso simbolismo; a veces recuerda la expresión estilizada de Gustavo Adolfo Bécquer. El fracaso de la revolución antimachadista y la presencia en la isla de Juan Ramón Jiménez propician un nuevo periodo - 1935-55- en el que se mezclan con viveza los dos caminos marcados por Guillén y Loynaz,

creciendo así una poesía profundamente social, pero cargada de un intimismo que la dota de una peculiaridad profundamente cubana (autores destacabdos de este periodo son, entre otros, Serafina Nuñez, Ángel Augier o Mirta Aguirre). Otros poetas importantes de esta época son Eugenio Florit, Emilio Ballagas y Samuel Feijóo. En el caso de Florit, se destacan obras tanto del purismo como de tendendenicas clasicistas y de inmanente religiosidad para luego tornar a una poesía conversacional que no abandonará más en su nutrida obra posterior. Ballagas desarrolla una fase negrista, pasando luego por un purismo sensual y finalmente su neoclasicismo católico. Feijóo es el lírico que encarnará en los años cincuenta la veta prosaísta y su poesía social. En muchos textos de Feijóo la poesía cubana accede a una expresión ontológica, existencial, metafísica, de la línea de César Vallejos. Feijóo fue cultor de las manifestaciones populares de la poesía cubana, entre ellas de la décima, género en donde también se destacan poetas como Jesús Orta Ruiz, más conocido como el Indio Naborí entre muchos otros. (Arcos, 1999)

Volviendo a la poesía social de Nicolás Guillén, tenemos que para 1951 su obra *Elegía a Jesús Menéndez* se convierte en paradigma de esta etapa de la poesía cubana. Sin embargo, hay instancias en las que el tema africano sigue presente en este poemario. Guillén nos sigue hablando vívidamente de como sus antepasados,- aquel abuelo negro del que tanto se acuerda,- cruzó el Atlántico en cadenas, en las entrañas de un barco de esclavos. Vemos en su poema “El apellido” como Guillén activa su memoria larga y su consciencia histórica prevalece a lo largo de sus versos, y como su acento se torna doliente al narrarnos sobre la experiencia de su abuelo negro. Los versos cortos y picados denotan esa sensación del dolor punzante, como puñaladas a su alma, un alma que busca reconciliar ambas herencias en una unificación que si bien necesaria en su imaginario, no menos amarga. Vemos el siguiente fragmento:

¿Sabéis mi otro apellido, el que me viene
de aquella tierra enorme, el apellido
sangriento y capturado, que pasó sobre el mar
entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar?
¡Ah, no podéis recordarlo!
Lo habéis disuelto en tinta inmemorial.
Lo habéis robado a un pobre negro indefenso.
Lo habéis escondido, creyendo
que iba a bajar los ojos yo de la vergüenza. (...)

Yo soy también el nieto,
biznieto,
tataranieto de un esclavo.
(Que se avergüence el amo.)

Es cuando Guillén nos habla de su herencia africana que su voz poética expresa la mayor resonancia y originalidad. Es su voz genuina, vívida, cargada de esa memoria larga que arrastra toda esa historia que el mestizaje insiste en borrar. Es allí donde está la esencia de Guillén, es aquí que se encuentra su mayor contribución socio-política a la literatura latinoamericana. La voz africana se hace finalmente oír, para sucumbir en pocos años a la complacencia homogenizadora de una modernidad que busca, por los caminos del socialismo, disolver las diferencias de la herencia que nos ha hecho quien somos. Nicolás Guillén canta el mestizaje, la mezcla en su persona de dos mundos y dos culturas, aunque su poesía evoluciona pronto desde posturas raciales fieras hacia preocupaciones sociales y revolucionarias abandonando el afrocubanismo. Ya para 1964 publica *Tengo*, libro abiertamente comprometido con la nueva situación política cubana. Es el final del afrocubanismo abierto y el inicio de su fase revolucionaria que continuará por el resto de su carrera literaria.

En estos fragmentos de su poema “Tengo” del libro del mismo nombre veremos algunos aspectos que ejemplifican el giro definitivo en la poesía de Guillén. Inicia el poeta diciendo:

Cuando me veo y toco
yo, Juan sin Nada no más ayer,
y hoy Juan con Todo,

y hoy con todo,
vuelvo los ojos, miro,
me veo y toco
y me pregunto cómo ha podido ser.

Queda aquí plasmada la nueva imagen de nación que Guillén ve inaugurarse en Cuba. Una nación inclusiva y profundamente populista donde la sociedad pluralista no deja por fuera a nadie, ni siquiera a los “Juanes” de antaño que por ser de clase económica baja, se quedaban por fuera del imaginario de nación antes de la Revolución. La pregunta del último verso, “cómo ha podido ser” es la que da pie al resto del poema donde el poeta se dedica a responder como gracias a la Revolución ya “Juan” lo tiene todo. Continúa,

Tengo, vamos a ver,
tengo el gusto de ir
yo, campesino, obrero, gente simple,
tengo el gusto de ir
(es un ejemplo)
a un banco y hablar con el administrador,
no en inglés,
no en señor,
sino decirle compañero
como se dice en español.

La nación imaginada por Guillén, una vez más, incluye a grupos sociales que anteriormente habían sido marginados, el campesino, el obrero, “la gente simple”. Ya no hay barreras de clase y todos hablan “español” no “inglés” ni “señor”.

Tengo, vamos a ver,
que siendo negro
nadie me puede detener
a la puerta de un *dancing* o de un bar.
O bien en la carpeta de un hotel
gritarme que no hay pieza,
una mínima pieza y no una pieza colosal,
una pequeña pieza donde yo pueda descansar.

Hasta el tradicionalmente marginalizado “negro” entra a formar parte de la sociedad guilleniana sin que nadie lo pueda detener. Ya todos son iguales en Cuba, no hay distinción de

ninguna clase. Ya todos tienen “todo”, contrastando con un ayer en el que tenían “nada”. Es la activación de la memoria corta con el inicio de la Revolución. Todo lo pasado fue peor, por lo tanto, olvidemos lo anterior y gocemos en el hoy porque ya todo es y seguirá siendo mejor. Es la mentalidad lineal de la modernidad la que impera ejemplificada excelentemente en este poema. Como el mismo poeta lo dice en su poema “Cualquier tiempo pasado fue peor,” también del libro Tengo, ya todas las atorrancias, injusticias, racismos, prejuicios y demás aberraciones sociales que existían en la Cuba de antes, no existen ya en la nueva Cuba socialista. Todo este pasado desgarrante es ya de “cosas lejanas” que aunque estén “aún tan cerca...están ya definitivamente muertas.” (Es interesante ver que el autor abre el poema con estos versos encerrados en signos de exclamación y lo cierra con los mismos versos, pero esta vez encerrados en signos de interrogación...denota tal vez esta sintáxis una sutil duda casi subliminal?)

Muertos ya los vicios sociales, todos los que antes no estaban incluidos, ahora sí lo están. Pero, si miramos la otra cara de la moneda, donde están los profesionales, donde están los empresarios, donde está la oposición, no son acaso aquéllos también cubanos? ¿Qué tan inclusiva resulta ser la sociedad imaginada por Guillén a final de cuenta? Pero no importa, ya que gracias a la Revolución, según Guillén,

Tengo, vamos a ver,
que ya aprendí a leer,
a contar,
tengo que ya aprendí a escribir
y a pensar
y a reír.
Tengo que ya tengo
donde trabajar
y ganar
lo que me tengo que comer.
Tengo, vamos a ver,
tengo lo que tenía que tener.

Ya aprendimos a “pensar”, lo que significa que anteriormente nadie pensaba. ¿Cómo es posible entonces que se haya llevado a cabo una revolución populista sin que sus respaldadores pudieran pensar? ¿Quién pensó la Revolución entonces si el pueblo no podía pensar? Pero no importa porque la memoria corta nos indica que ahora ya tenemos “lo que teníamos que tener”. Es la vuelta entonces a la homogenización de la nación a través del pensamiento marxista revolucionario, donde no se admiten divergencias de ningún tipo, donde los parámetros están claramente delineados y diseñados para que nadie quede fuera de ellos, con un aparato político que se encarga de mantener los estándares de la nueva topografía de la nación, bajo la bandera de la lucha de clases, olvidando las otras muchas luchas. Es el absurdo de la homogenización que promueve el mestizaje en “nuestra América.”

2.6 *ORIGENES Y LOS AÑOS PRECEDENTES A LA REVOLUCION*

En la época de los cuarenta y cincuenta fluyó otra vertiente que es imprescindible mencionar. Fue aquélla la época en que llega la revista «Orígenes», convocando los versos de jóvenes poetas que luchaban contra el desconcierto de la situación social provocada por el régimen machadista, destacando entre este grupo de poetas la figura de José Lezama Lima. Junto a él crecen otros grandes poetas cubanos como Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Cintio Vitier, Fina García Marruz y Eliseo Diego. La obra de los poetas del grupo Orígenes constituirá el canon poético cubano predominante durante las décadas del cuarenta y cincuenta y de gran importancia en el ámbito latinoamericano en general. Además, los origenistas son los poetas y pensadores que preceden a la Revolución.

Es esta la época de post Guerra Civil española y post Segunda Guerra Mundial. Entonces, los hechos históricos irrumpieron con urgencia en el mundo del arte y los creadores literarios hispanoamericanos de vanguardia como Neruda y Vallejo, se cuestionaron la legitimidad de su poética hermética. Fue así que se adhirieron entonces a una poética más representativa que aludía directamente al mundo histórico y social, marcando el fin de la hegemonía de las poéticas de vanguardia y el comienzo de una poesía post-vanguardista.

Esta toma de actitud frente a las vanguardias involucró una crítica y oposición a postulados en lo que respecta a la estética vanguardista aunque manteniendo muchos de los principios morales que habían sustentado las vanguardias como la disconformidad del artista con su papel social, su actitud rebelde y la crítica a las poéticas precedentes, su deseo de romper las barreras que separaban el arte de la vida, creando un arte más humano.

En Cuba la situación literaria tiene un sabor muy peculiar. La aparición de la revista *Orígenes* en 1944 por un grupo de intelectuales criollos y habaneros marca un punto característico de la condición peculiar de la literatura cubana: su barroquismo frente a la postvanguardia. Es precisamente este barroquismo el que define una identidad cubana blanca y criolla como en el caso de José Lezama Lima, fundador de la revista *Orígenes*, o inclusive una identidad profundamente mestiza como la imaginada por Alejo Carpentier. Según Luis Duno Gottberg, este fenómeno, visto retrospectivamente, ha dado en llamarse el “neobarroco cubano” o neo barrocos, en los cuales existe la ansiedad por una forma “que resuelve lo cubano en términos de un imaginario en diálogo con la ideología del mestizaje” (Duno, 2003). Con los neo barroquismos se da la espalda a los esfuerzos de los poetas del treinta por recuperar lo afrocubano, lo popular y la orientación social favoreciendo una visión más elitista con énfasis en lo ibero-cubano con unas formas elevadas y universales de nombrar lo nacional. Es pues, según

Duno, que esa celebración del neobarroco cubano constituye la vertiente estética del impulso transculturador de la “ciudad letrada” cubana. El neobarroco es una expresión formal del concepto de transculturación concebido a la manera de Fernando Ortíz.

De esta manera, los autores origenistas, encabezados por Lezama Lima, son catalogados de elitistas y escapistas frente al ambiente social que los rodea (Rodríguez-Luis, 1988) o simplemente de vanguardistas tardíos (Pérez, 1992) o pertenecientes a “la vanguardia otra”, silenciosa, secreta, desengañada de la que nos habla Octavio Paz. (Paz, 1974) Sin embargo, la exploración de los creadores de *Orígenes* indica una realidad más compleja.

En las palabras de uno de los grandes origenistas, Cintio Vitier en su ensayo “La Aventura de *Orígenes*” de su publicación titulada *Para llegar a Orígenes. Revista de arte y literatura*, 1994 vemos sus ideas al respecto:

Si algo caracterizó a los poetas que podemos llamar conductores del mensaje central de *Orígenes* (1944-1956), fue su distanciamiento, no sólo de las superficiales cabriolas del efímero y desvaído vanguardismo cubano, cuyo órgano, predominantemente ensayístico, fue la *Revista Avance*⁸ (1927-1930), sino incluso de las mejores consecuencias que se derivaron de su impulso: las llamadas poesía “pura” y “social”. Ese distanciamiento no fue ni siquiera polémico, lo que de algún modo establecería una relación. Se sustanció, en principio, con más lejanía que desdén...”(Vitier, 1994)

Esta generación de *Orígenes* se empeñó más que en “avanzar” en sumergirse en busca de los “orígenes” de la sensibilidad creadora, según Vitier mismo lo afirmó en el prólogo de su obra *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. Era del pensar de aquellos origenistas que “junto a la historia civil existe una historia de la expresión, nutrida en parte (ostensible o secretamente) de aquélla, pero también con sus problemas específicos y su destino irreductible (Vitier, 1994). Es entonces en esos problemas y en ese destino que prefieren situarse los origenistas.

Para ilustrar la complejidad del grupo de *Orígenes*, basta con explorar a su máxima lumbrera, José Lezama Lima. Si bien es cierto que la poética de Lezama Lima presenta la propuesta de una nación donde las diferencias están fundidas en el abrazo unificador, como lo indican sus versos en el poema “El abrazo”:

Los dos cuerpos
avanzan, después de romper el espejo
intermedio, cada cuerpo reproduce
el que está enfrente...

En este abrazo se unen los dos cuerpos en un erotismo que reproduce el imaginario nacional que crea esa patria en la que se han mezclado las entidades para hacer surgir una nueva identidad en la que “cada cuerpo reproduce el que está enfrente”. En los versos que continúan aparece el intrigante elemento de lo “oscuro”,

un cuerpo oscuro que penetra
en la otra luz
que se va volviendo oscura
y que es ella ahora la que comienza
a penetrar.
Lo oscuro húmedo que desciende
en nuestro cuerpo.
Tiemblan como la llama
rodeada de un oscilante cuerpo oscuro.
La penetración en lo oscuro,
pero el punto de apoyo es ligeramente incandescente,
después luminoso
como los ojos acabados de nacer,
cuando comienzan su victoriosa aprobación. (1977 en *Poesía Completa*)

¿Qué es lo oscuro en Lezama Lima? Como él mismo declaró muy temprano en su carrera en el ensayo “Razón que sea”, no pretendía seguir las posturas y polémicas sobre la “realidad, arte social, arte puro, pueblo, torre de marfil” especificando “las cosas que no nos interesan: el sueño, el escándalo, el tablero de ajedrez, ¿las cenizas?” Pero, si no le interesa ese tablero de ajedrez, qué es entonces lo oscuro. Es este un ejemplo de la complejidad del pensamiento

lezamiano, que por un lado parece no percatarse de los elementos marginales que co-existen en la nación cubana, y por otro los retoma para unirlos en abrazo erótico creacionista del cual germinará el fruto en forma de una imagen nacional con “ojos acabados de nacer” que dan “su victoriosa aprobación.” Sin embargo, sí es cierto que “la penetración en lo oscuro” después se vuelve “luminoso”, metáfora viva del mestizaje blanqueador que no niega su elemento negro, pero se convierte en proceso de disolución porque “ya los dos cuerpos desaparecen,...” para formar uno nuevo.

Por otro lado, Lezama Lima, sin embargo, tiene momentos de amplia lucidez, por ejemplo cuando, en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” de 1937, expresa su rechazo a la llamada “expresión mestiza”, que a su juicio era “un eclecticismo artístico que no podrá existir jamás”, una tesis “disociativa” que “nos obliga a retrotraernos a la solución de la sangre, al feudalismo de la sensibilidad” frente a “las precisiones del espíritu”. (Vitier, 1994) Estas líneas expresan esa lucidez tan de avanzada que no fue comprendida ni siquiera por sus colegas más allegados, como el mismo Cintio Vitier, quien comenta al respecto:

Nunca vi con claridad el fundamento de esta refutación, salvo como reacción inmediata a los peligros del folklorismo y los excesos de la llamada poesía afrocubana o mulata, entonces de moda, pero no a la luz de la tesis bolivariana y martiana de nuestra “América mestiza”, con su expresión consiguiente, de la que ya eran ejemplos en nuestros país Nicolás Guillén... (Vitier, 1994)

Vitier se traiciona a sí mismo revelando sus convicciones homogenizantes que lo llevan a catalogar a la poesía afrocubana de excesiva sin reconocer su valor como elemento representativo de esas “precisiones del espíritu” a las que aludía Lezama Lima³³. También

³³ En el caso de Lezama Lima esas “precisiones del espíritu” se referían a que su propia poesía no podía ser ecléctica, sino que tenía que ser verdaderamente inspirada por la musa de su espíritu, es decir que no podía pretender ser mulata o incorporar elementos afrocubanos para llamarla mestiza, sino que tenía que ser como era, urbana/intelectual/hispánica. Pero la otra cara de la moneda implica que toda poesía tiene que obedecer a esas

vemos como Vitier delata a Guillén como un poeta alineado con las consignas homogenizadoras del mestizaje al sacarlo del “folklorismo” afrocubano o de la poesía mulata y verlo como expresión cubana de la tesis de nuestra América mestiza.

La poética de Lezama Lima se torna entonces en elemento intrigante, con su calidad de aventura arriesgada, con su “extrañeza inquietante” expresión con la que Freud identificó “algo familiar, pero reprimido”. Lo familiar reprimido en esa confluencia de signos lo reconocemos, dice Irleamar Chiampi en su ensayo “La revista Orígenes ante la crisis de la modernidad,” en ese deseo de volver a los comienzos de la modernidad estética, de recobrar su impulso fecundante de fundir arte/vida, mediante la “religión de la poesía.” Impulso moderno, pero contramoderno a la vez, pues a diferencia de la variable del vanguardismo, los origenistas pretendieron ir contra la lógica de la superación y del progreso en el arte. Arcaicos en apariencia, los origenistas ejercieron la experimentación estética, pero con el sentido de redescubrir, por ejemplo con el reciclaje del barroco, la secreta continuidad de lo poético, bajo el tumulto del cambio y la innovación. Fue así que los origenistas liderizados por Lezama Lima pudieron tener “la astucia para pellizcar en aquellas zonas del pasado donde se habían aposentado viveros de innovaciones” (Lezama Lima, 1994). Al “pellizcar” las zonas del pasado los origenistas activan entonces una memoria larga atípica de la búsqueda por lo nuevo promovido por las vanguardias, y atípica de la modernidad que se mueve en forma lineal, dejando atrás lo pasado y reinventándose para alcanzar un estadio de progreso permanente.

La filosofía totalizadora de Lezama Lima buscaba tal vez una solución (si es que Lezama pensó en términos de «solución») que no se afincara en ninguno de los “ismos” vanguardistas, sino en el gesto *barroco* de «alcanzar una forma unitiva» enemiga de los dualismos que

“precisiones espirituales”, no se puede acallar entonces la poesía negra y hacerla blanca, porque sencillamente no lo es.

obstaculizan la expresión -y la comprensión- de un mundo donde se entrelazan todos los hilos. Es, nos dice en *La expresión americana*, como si “el señor barroco, auténtico instalado en lo nuestro, quisiera poner un poco de orden pero sin rechazo, una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y su despilfarro” (en Mataix, 2000)

La visión origenista puede sumarse en las palabras de la nota editorial que Lezama Lima escribió en 1952 donde dice que dicha visión es “acto naciente” y “búsqueda de la sustancia irradiante”. Es decir que solo el lenguaje poético puede “originar” al nombrar por primera vez, la idea está encarnada en la metáfora poética, siendo así “germen”, como lo dice Lezama en 1944, “nos interesa fundamentalmente aquellos momentos de creación en los que el germen se convierte en criatura”, en poesía, sea de donde sea que proceda el germen, siempre terminará en poesía. Tal vez la poesía origenista sí sea un intento de rescate de la cultura española colonialista, que apela a las formas de lo hispánico para redefinir lo nacional en términos ajenos a lo afrocubano (Duno, 2003) e inherentemente urbano. De hecho, la obra de Lezama, alusiva, esotérica, citadina, está muy lejana de la de Nicolás Guillén, africana, pueblerina, popular, pero sin embargo comparte con la de Guillén una sensibilidad de formación y de actitud ante la poesía que está marcada por la vocación que ambos presentan por profundizar en lo que cada uno creyó que podía contribuir mejor al enriquecimiento de su cultura. Cuba no es o Guillén o Lezama Lima a final de cuentas. Cuba es ambos. [POR tal razón no es posible excluir ni a uno ni al otro.](#)

A escasos dos años del triunfo de la Revolución el último número de *Orígenes* sale a la luz en 1956 como cierre e inicio de una etapa crucial en la sociedad cubana. Los nuevos poetas nacidos a finales de los veinte, Roberto Fernández Retamar, Pablo Armando Fernández, Fayad Jamís, Heberto Padilla y Rolando Escardó, no encontraron ninguna posibilidad de progresar en

los últimos años del régimen de Batista y pasaron mucho tiempo en el exilio. Este exilio les puso en contacto con la poesía inglesa y francesa. De tal manera, vieron el estilo de Lezama Lima ser reemplazado por una poesía más íntimamente interesada en los objetos, la realidad psicológica y las condiciones sociales. La reacción inmediata de estos poetas nuevos fue la de escribir poesía inglesa o francesa en español. La poesía de la primera época de Retamar sobre diversos lugares y sus evocaciones históricas deriva de T.S. Eliot. Como él mismo reconoció, estos poemas deberían haber sido escritos en inglés. Pablo Armando Fernández se permitió la licencia pletórica de poetas norteamericanos tales como Conrad Aiken. Hasta su regreso a Cuba su poesía no adquirió la virtud de la parquedad. Finalmente, Fayad Jamís, en el mejor libro de poemas escrito en estos años de exilio, se proclamó a sí mismo discípulo de Apollinaire, Valéry Larbaud y otros parisinos (Cohen, 1970).

Cuba corría el peligro de perder a los nuevos poetas en un internacionalismo fácil, vinculados a su país sólo por la nostalgia y el recuerdo. El triunfo de la Revolución, sin embargo, los hizo regresar, para re-comenzar su carrera en la isla y en la nueva sociedad que surgía.

En la década del cincuenta, preludio de la Revolución, brujía ya la burbujeante inquietud de esta nueva generación de poetas, sin embargo, no logrará su cohesión como grupo sino hasta los años sesenta, después del triunfo de la Revolución. Es esta la generación que en los sesenta muestra como estética diferenciadora el conversacionalismo o coloquialismo el cual discutiremos en detalle en el capítulo 3 de este estudio. Valga la pena en esta ocasión solamente mencionar que en la poesía cubana ya habían aflorado algunos rasgos propios del coloquialismo en las décadas anteriores con Virgilio Piñera (“Vida de Flora”), en Eliseo Diego (áreas de su poemario *En la calzada de Jesús del Monte*), en Eugenio Florit (“Los poetas de Manhattan”, “Conversación

con mi padre”), en Samuel Feijóo (la segunda parte de su poema “Faz”), José Zacarías Tallet (zonas de su libro *La semilla estéril*), en Dulce María Loynas (*Ultimos días de una casa*), Nicolás Guillén (*West Indies Ltd.*), y pues también en los primeros poemarios de Fernández Retamar, Jamís y Pablo Armando Fernández (Barquet, 2002).

Como veremos en este estudio, la estética coloquialista no fue impedimento para el desarrollo de otras poéticas individuales dentro de dicha “generación”, la cual vivió la conmoción de los tiempos que significaron el impacto político de la Revolución, la instauración de un régimen socialista de corte marxista-leninista aliado por más de 20 años a la Unión Soviética. Los años sesenta fueron así ricos y complejos gracias a la variedad de talentos emergentes y al radical viraje sociopolítico y la amplia gestión educacional, artística y editorial promovida por el nuevo gobierno a todo lo largo del país. Se produjeron en esta época novedosos debates de gran repercusión cultural que llevaron a numerosos poetas de varias promociones a realizar una profunda revisión ideoestética de sus respectivas poéticas, mientras que otros sencillamente partieron al exilio. Por otra parte la creciente participación del Estado en toda publicación literaria (entiéndase aquí el interés gubernamental por promover, orientar, apadrinar y, en consecuencia, supervisar o controlar la producción cultural) enfrentó, por primera vez, a los escritores y al Estado con nuevos y urgentes retos e interrogantes (Barquet, 2002). Es esta etapa, precisamente la que continuaremos analizando en el siguiente capítulo, donde exploramos como las políticas estatales afectaron la producción literaria tanto en su estética como en su ideología. Examinamos así el proyecto de nación que surge con la Revolución y donde se ubica con respecto a la modernidad. En resumen, trazamos el nuevo mapa que demarca la topografía nacional cubana en la época inmediata al triunfo de la Revolución.

3.0 CASTRO, LA REVOLUCIÓN, LAS LETRAS Y LA MODERNIDAD

Una exploración de los discursos pronunciados por Fidel Castro entre 1959 y 1971 proporciona una amplia panorámica de sus ideales para la formación del nuevo sujeto nacional dentro de la nueva Cuba de principios de la Revolución. En sus palabras, Castro expresa su deseo ferviente por alcanzar la modernidad por los caminos del socialismo, manifestado por su culto al futuro, a la educación secularizada y estatalizada y su establecimiento del “revolucionario” como sujeto principal en su proyecto de nación. Todos estos ideales de modernidad, según lo que revelan las palabras de Castro, serán logrado gracias a la formación de un frente revolucionario unificado, donde no existan las diferencias ni la fragmentación, en donde las ideas del mestizaje sean las que promuevan y avancen esta unidad. Esta exploración demuestra el impacto de la puesta en acción de estos conceptos revolucionarios en las letras y en la libertad del escritor para producir su obra de acuerdo a sus propias ideas y manifiestos.

La breve contextualización histórica de los años incipientes de la Revolución que procede a continuación, muestra como tendencias contrarias a lo que era considerado como el frente evolutivo de la literatura cubana en general, eran descartadas por considerarse que no aportaban nada al desarrollo literario que se vislumbraba en aquellos años y también por considerarse anti-Revolucionarias. Debido a los cambios sociales ocasionados por la Revolución, el año de 1959 se interpreta en la historia cubana como un momento de epifanía y ruptura. La transición al socialismo se veía como el inicio de una nueva historia que requeriría a la vez de una nueva

literatura. Como lo apunta Miguel Cossío Woodward en su ensayo, “Cuba: Cultura y Revolución” publicado en 1984 en la Revista *Temas*, “antes del triunfo de la Revolución de 1959, Cuba nunca tuvo una política cultural coherente, integrada, sistematizada y viable, con independencia de un importante movimiento cultural que se desarrolló a través de la inspiración de José Martí.” En el recuento de lo que era la vida literaria y cultural cubana en los años previos al triunfo de la Revolución, Cossío Woodward comenta como,

la lucha por la identidad cultural adquirió caracteres dramáticos, particularmente frente a la acción de los centros de poder extranjeros que, valiéndose de enormes recursos técnicos y económicos, se proponían silenciar o promover el desprecio de los valores tradicionales del pueblo cubano, al tiempo que trataban de imponerle modelos banales de una llamada cultura de masas. La industria cultural se puso al servicio de los intereses publicitarios y comerciales de las empresas privadas, las capas privilegiadas y los monopolios.

Esta pobreza cultural y ataque a la identidad cubana se veía también a través de los medios de comunicación masiva como la radio, la cual estaba saturada por las series melodramáticas patrocinadas por las compañías jaboneras y la televisión, donde la producción local era casi nula y la mayoría de la programación era de “enlatados”. Según Cossío Woodward, el esquema se repetía en la literatura donde las producciones nacionales alcanzaban apenas un millón de ejemplares anuales, a lo que se aunaba la propia inexistencia de un público lector, derivada del alto porcentaje de analfabetismo, y el elevado precio de los libros, todo ello agravado por la calidad del mensaje que los mismos transmitían, dominados por la difusión de novelas “rosa”, Westerns, obras policíacas de ínfima categoría, textos de ocultismo, charadas, aventuras de Tarzán, y otras muchas de escaso o ningún valor cultural que contribuían a la deformación del gusto y atrofiamiento del desarrollo intelectual de amplias capas de la población. La Revolución llegó entonces como escape y salvación de lo que se veía como la corrupción causada por la cultura popular extranjera la cual había penetrado en Cuba para alterar

los pilares identitarios de la nación. La pregunta subyacente es entonces, cuáles eran esos pilares identitarios que la Revolución buscaba preservar. Eran pilares firmemente establecidos o acaso eran los dictaminados por los que ocuparon el poder luego del triunfo revolucionario, dejando por fuera los que no correspondían a su círculo valorativo. Cuál es el absoluto que determina lo que corrompe y lo que no, lo que deforma el gusto y lo que lo forma, lo que tiene valor cultural y lo que no.

Otro aspecto preocupante para la identidad cubana era la imagen del país que se difundía mediante burdos clisés turísticos, tipificados por la mulata rumbera, el negro con el bongó, la población abúlica y remisa al trabajo, dedicada a beber ron y disfrutar de un pretendido paraíso tropical patrocinado por Los Estados Unidos, potencia imperialista y colonizadora en la Cuba de la época. De manera que, sobre esa imagen externa, lo peor de la sociedad norteamericana estableció en Cuba las bases de operaciones para el tráfico de drogas, explotación de la prostitución y otros negocios sucios.

Al amparo del régimen dictatorial, la mafia de los Estados Unidos intentó convertir a la Habana en una plaza internacional de juego, instalando casinos, máquinas y entretenimientos acordes con dicha cultura del vicio. En 1957 llegaron a Cuba doscientos setenta y dos mil turistas, el ochenta y cinco por ciento de los cuales eran norteamericanos atraídos por la propaganda que la presentaba como un deslumbrante centro de placer. Era el caso típicado por Frantz Fanon en su obra *Los Condenados de la tierra*, de la burguesía nacional que inicia su face de decadencia al ofrecerse como cuna de placeres al recibir a su contraparte de la burguesía imperial como turistas para disfrutar del paisaje exótico, los casinos y todos los centros de descanso, fiesta y diversión organizados por la burguesía local que vende la nación en nombre del turismo y la industria. El promedio general de analfabetización en Cuba en los años 50 era

de 23.6%, pero si se miraba el área específicamente, la analfetización alcanzaba un casi 42%, unido a una alta pobreza, enfermedades y falta de recursos. (Lister, 1985)

La inequidad en la tenencia de las tierras también alcanzó niveles escalofriantes al verse que el 75% de las mismas estaban en posesión del 8% de la población. Además, en esta década de los 50, el nivel de la inversión estadounidense en la isla alcanzó un 50%. Esta inversión estaba contemplada más que nada en el sector de petróleo donde las corporaciones norteamericanas eran propietarias de 2 de las 3 refinerías, en la minería y en la industria de servicio, donde el 90% de las utilidades (teléfono y electricidad), 50% de la industria ferroviaria, turística y azucarera estaban en manos norteamericanas. La dependencia en los Estados Unidos era evidente, todo aunado a una tasa de desempleo del 16% en 1958, inequidad de clases y alta corrupción gubernamental a tal punto que Batista era visto como un ente servil del gobierno estadounidense, sus corporaciones y sus mafias, llevó a un estado de descontento generalizado en la nación cubana. (Lister, 1985)

Todo esto movió a los escritores, artistas, poetas y pensadores de las más diversas tendencias quienes se unieron, mayoritariamente, en el rechazo a la dictadura y en la búsqueda de una salida definitiva a los problemas endémicos de la isla. Desde la Sierra, en las montañas orientales, comenzó a transmitir Radio Rebelde, en febrero de 1958, y la prensa clandestina empezó a difundir un nuevo tipo de información, basada en la más estricta veracidad.

La victoria de 1959 inició un proceso de liberación nacional mediante el rescate de las riquezas de manos norteamericanas y el rescate del orden cultural y social, que fue posible gracias a la revolución socialista. Por primera vez los cubanos vieron la incorporación plena de las masas a la cultura gracias a la campaña de alfabetización; la fundación de miles de escuelas;

becas masivas secundarias y universitarias; ediciones de miles de títulos y millones de volúmenes a precios ínfimos y otras victorias sociales y culturales.

Las limitaciones que se habían confrontado históricamente para el establecimiento de una política cultural empezaron a derrumbarse con el avance de las fuerzas revolucionarias, una de cuyas primeras tareas fue la de alfabetizar a los combatientes y a los campesinos de las zonas donde se encontraban, así como promover el estudio de las obras de José Martí, calificado como el autor intelectual de la Revolución. Los modelos culturales foráneos, apoyados en una estructura económica y social deformada, así como por un régimen represivo, encontraron finalmente un escolio insalvable en un poderoso movimiento de rebeldía que, semejante a una gigantesca ola, cambió todo el panorama del país y, al propio tiempo, abrió nuevos rumbos al desarrollo integral de la nación cubana. Fue entonces que surgió la propuesta del “hombre nuevo” por parte de su primer promotor, Ernesto Che Guevara. La vanguardia era el prototipo de este hombre nuevo, la vanguardia guerrillera, “motor impulsor de la movilización, generador de conciencia revolucionaria y de entusiasmo combativo...agente catalizador que creó las condiciones subjetivas necesarias, el que creó todo para la victoria.” (Guevara, 1965) El hombre nuevo ideado por Guevara se entendía como el hombre del futuro. Estaba comprendido como ente individual que respiraba para la colectividad. Era el individuo que despertaría a la masa adormilada, con total dedicación al trabajo colectivo, la disciplina, convertidos en revolucionarios de acción, asumiendo sin temor su lugar en la vanguardia, sobre las filas delanteras de las luchas tanto pequeñas como grandes. El hombre nuevo asimila y hace propias las conquistas científicas y culturales y aspira a ser combatiente revolucionario, a politizar su ambiente, a ser consciente de que una sociedad diferente puede nacer únicamente de las luchas

de hombres y mujeres que estén dispuestos a poner en juego su vida y su futuro por ello. (Waters, 2000)

Una revolución naciente junto con sus hombres nuevos tiene que asumir métodos radicales para su subsistencia, como por ejemplo el intento por desterrar todo lo que oliera a pasado, todo lo que pudiera hacer peligrar la estabilidad del proceso. Surge entonces la interrogante de que en este proceso de eliminación de la escoria para asegurar el futuro brillante de la sociedad cubana, quién y cómo se determina qué es digno de preservarse y qué de eliminarse.

3.1 ETAPAS FUNDACIONALES Y ANTECEDENTES DE LA REVOLUCIÓN

Los años sesenta no solamente marcaron la cumbre de la revolución cultural en muchos estados/nación, pero significaron también, en Cuba específicamente, el inicio de una revolución que ha permeado todos los aspectos de la vida socio-política de la isla. Este radical viraje en la vida cubana está demarcado muy particularmente por la filosofía de su líder político, Fidel Castro. Las palabras de Castro se convierten en políticas de cambio y se incorporan a la gestión de la nueva nación una vez enunciadas. Es por esta razón que en este capítulo exploramos el impacto de las propuestas filosóficas de Castro en la vida literaria de la isla. Para este fin examinamos fragmentos de sus discursos, los cuales contienen estas filosofías y propuestas, al igual que las reacciones y efectos de dichas propuestas en el ambiente literario cubano junto con aspectos históricos de trascendencia durante las décadas de los años sesenta y setenta.

Vemos así que la sociedad cubana Revolucionaria es muy compleja. Vemos también como el uso del mestizaje como “mito fundacional” (Duno, 2003) continúa estando presente

durante el contexto revolucionario de finales del 50, donde era imperante presentar un frente nacional unificado, para lo cual la ideología del mestizaje proporcionaba una alternativa eficaz para la disolución de conflictos y tensiones raciales potencialmente amenazantes a la fachada unitaria que se pretendía fortalecer.

Los años presedentes a la Revolución concentran un cúmulo de complicadas circunstancias políticas que tienen gran impacto en el país. Esta época comienza con el auge del Partido Ortodoxo, dirigido por Eduardo Chibás, que anima las ilusiones de buena parte de la juventud cubana como el candidato que liderizaba las elecciones que se llevarían a cabo en 1952. Sin embargo, luego de haber estado retirado desde 1944, Fulgencio Batista re-apareció en el ámbito político, anunciando que él también sería candidato para las elecciones venideras. El desajuste político llegó a un punto clave cuando Chibás, en un esfuerzo aparente por despertar al público cubano y hacerlos contemplar el grado tan elevado de corrupción existente, se suicida durante una transmisión radial nacional en agosto de 1951. El suicidio de Chibás moverá la conciencia cubana, pero en marzo de 1952, poco antes de que las elecciones pudieran llevarse a cabo, Batista lideriza una conspiración ayudado por oficiales de bajo rango de la armada y realiza el golpe de estado que lo llevará al poder por segunda vez. En esta ocasión, sin embargo, Batista se encuentra cara a cara con una nueva generación de revolucionarios que transformaría de raíz la vida en Cuba.

A la inestabilidad y la corrupción del sistema político cubano se le unió la debilidad estructural de su sociedad con la marginación de grupos como los afrocubanos, las mujeres y los campesinos entre otros, y la debilidad estructural también de su economía fundamentalmente debido a la concentración de las riquezas en la minoría aristócrata, a un sistema basado en un solo producto, el azúcar y a la casi total dependencia económica en la potencia imperialista

norteamericana. Los acontecimientos se suceden muy rápidamente durante esta época. El 26 de julio de 1953, Fidel Castro estuvo a cargo de un grupo de rebeldes en el ataque al Cuartel Moncada, cerca de Santiago, con la esperanza de levantar una rebelión general contra la dictadura de Batista. El ataque falló y la mayoría de los rebeldes fueron asesinados o capturados y torturados. Castro mismo fue aprisionado y llevado a juicio. A pesar de que el ataque fue frustrado, no fracasó ya que los drásticos actos de represión que el gobierno llevó a cabo como consecuencia del mismo, y el elocuente discurso de defensa que Castro realizó en su juicio, conocida como “La Historia me Absolverá”, lo convirtieron en un héroe y fue una clarinada del cambio venidero.

En 1955 Castro recibió amnistía y emigró a México para organizar un nuevo ataque a la dictadura de Batista. Más tarde ese mismo año, Castro conoció a Ernesto “Che” Guevara, quien se convertiría en el segundo al mando y en el mayor mártir cubano. En 1956, Castro compra el yate “Granma”, y en noviembre, zarpa de México con ochenta y dos personas a bordo, entre ellos, Che Guevara, Raúl Castro, y Juan Almeida. Originalmente, Castro había planeado arribar el Granma en la provincia de Oriente, pero la logística falló y sus seguidores fueron traicionados. Castro y un grupo pequeño de sobrevivientes escaparon a las montañas. Desde la Sierra Maestra, Castro y sus rebeldes llevaron a cabo la histórica lucha guerrillera que lo llevaría a un triunfo final y a la caída de la dictadura de Batista el primero de enero de 1959.

La toma del poder revolucionario y la etapa de construcción socialista cubana impactan la literatura de tal manera que un realismo complejo se apodera de la producción literaria, y por ende de la poesía también. La lírica social escala posición descollante y en general aparecen obras de diversos géneros en las que lo testimonial se subraya. En sus primeras composiciones, los poetas escriben en sonetos, décimas y otras formas clásicas, pero poco después adoptan el

verso libre como su forma estilística de preferencia. En general, los poetas están en plena búsqueda. Todos manifiestan una conciencia crítica para sus propias creaciones y un anticonformismo que los lleva a un deseo de no ser cola de corrientes líricas anteriores, aun cuando no puede decirse que haya en ese momento de finales de los cincuenta, todavía una clara conciencia de colectivo, de signo generacional o de fundación de una poética. Son las circunstancias históricas, el triunfo de la Revolución, lo que les hace tomar partido en el plano sociopolítico, y lo que decidirá el rumbo de la mayoría de los poetas hacia el auge del coloquialismo con su gran carga de temática social.

Entre 1959 y 1964, crecen las reacciones y oposiciones a otras corrientes o tendencias líricas: el antioriginismo, el antineorromanticismo, el rechazo del surrealismo. Esta actitud de oposición a las formas canónicas se suma a la amplia lectura de poetas de variadas lenguas y direcciones como Elliot, Maiakovski, Neruda, para constituir así el sentimiento renovador de este período revolucionario.

3.2 DELIMITACION DE LA TOPOGRAFÍA CULTURAL Y SOCIAL DE LA CUBA LITERARIA EN LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA.

Con el triunfo de la Revolución el primero de enero de 1959 se suscitan muchos cambios en el ámbito literario. Tenemos que la Imprenta Nacional se crea en marzo de 1960 con el objetivo de producir libros para todos, al alcance de todos. Establecida con las rotativas y maquinarias de los periódicos que habían sido nacionalizados o abandonados por sus dueños, la Imprenta Nacional se caracterizó por sus ediciones masivas de obras representativas de lo mejor de la literatura universal. Su primer título fue *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*,

en cuatro volúmenes, a veinticinco centavos el tomo, con una tirada de cuatrocientos mil ejemplares en total.

Comienza a desarrollarse también una nueva generación poética que ocupa un lugar creativo que no estará centrado sólo en la aprehensión lírica de la realidad, sino en la construcción de una sociedad nueva. Sus intereses se van centrando en la toma de conciencia política y la militancia revolucionaria, siguiendo los pasos para la creación del hombre nuevo idealizado por Che Guevara. Aparece la primera compilación de conjunto titulada *Poesía joven de Cuba* que forjan Roberto Fernández Retamar y Fayad Jamís. En el prólogo, Retamar consigna que considera a la “última hornada de poetas cubanos” como la de aquellos que “con una voz diferente empiezan a darse a conocer en los años cincuenta”. Esta compilación toma como centro a los “poetas de tono conversacional”, como lo especifica Retamar en el prólogo. En esta obra se hacen varias alusiones a la reacción contra “las aventuras formales de la exquisitez o herméticas de la trascendencia”, ofreciendo algunas características formales del conjunto como el prosaísmo, tono conversacional, violencia, efusión sentimental, preocupación social o política, desdibujo e impurezas. Fernández Retamar hace un llamado así al poeta cubano a que se despoje de cualquier remanente burgués para acabar con la dependencia de Cuba en otros modelos culturales provenientes de los centros capitalistas. A través de la poesía conversacional se buscaba eliminar la influencia del aparato cultural occidental para reemplazarlo con un tipo de poesía intensamente revolucionaria. De acuerdo a las ideas de Fernández Retamar, la poesía conversacional era la única que podía capturar la experiencia de la colectividad cubana del momento, ya que los poetas que la producían renuncian a sus individualidades para poder servir a las masas. Es en este período entre 1959 y 1967 que el coloquialismo llega a su maduración y plenitud como corriente lírica de la Revolución.

La intervención estatal o nacionalización de las imprentas privadas culmina en 1964. Este hecho histórico se convierte en una ventaja para aquellos escritores que componen sus obras bajo las premisas revolucionarias ya que éstos son los que eventualmente logran ser publicados por las imprentas estatales. Anteriormente existían muchas pequeñas imprentas a lo largo de la isla, algunas de cierto renombre como Ucar García, P. Fernández o la Cultural, S.A. las cuales publicaban poemarios de los más diversos tipos, calidades, tendencias e intereses. Los autores que podían se costeaban las ediciones de sus poemarios. Otros se asociaban y formaban colecciones, mientras que otros preferían buscarse editores extranjeros para luego hacer circular sus ediciones en forma limitada. Estas publicaciones eran muchas veces solo para el consumo familiar y para el placer de sus propios autores. Luego de la estatalización de las imprentas sería más difícil, en cierto sentido, publicar un poemario. Por ejemplo, cuarenta y siete fueron publicados en 1964 contra solamente catorce en 1965, luego de la nacionalización. La imprenta estatal comenzó a exigir que la poesía a publicarse fuera lo que se consideraba un aporte real a la evolución de la poesía cubana; quedando por fuera, por consiguiente, las producciones de tendencias no afines a los patrones revolucionarios. Surgió así una politización del arte, donde la política tomó precedencia sobre la estética, resultando en la exclusión de los poetas que demostraban parcialidad por los estilos experimentales o los considerados elitistas, cosmopolitas, herméticos, retrógrados o foráneos.

No solamente el estado trató de eliminar la estética considerada como hermética y elitista de la poesía sino también todo tipo de producción cultural proveniente de grupos minoritarios como los abiertamente homosexuales. Para 1965 el estado creó los campos del UMAP (Unidades Militares para la Ayuda de la Producción). Homosexuales y todo tipo de elementos considerados como sediciosos eran enviados a estos campos como medida de represión y

saneamiento social. La homosexualidad era para los barbudos la esencia de la decadencia burgués. También es importante notar que la promoción de la cultura afro-cubana fue apoyada por el estado post-revolucionario siempre y cuando las obras conformaban con las prescripciones oficiales y no constituían oposición directa al status-quo en las relaciones raciales. Sin embargo, cuando las posiciones pro-afro-cubanas se pasaron de los límites de las líneas partidarias, las autoridades estatales las reprocharon. Por ejemplo, en los años 60, cuando los afro-cubanos intentaron unirse al líder afro-americano de las “Black Panthers”, Eldridge Cleaver, quién trató de establecer un capítulo de la asociación en Cuba, o cuando los intelectuales afro-cubanos se reunían para discutir asuntos afro-cubanos, Malcolm X, Frantz Fanon y sus obras, el estado suprimió dichas reuniones. Las autoridades no toleraban ningún tipo de expresión afro-cubana que pudiera percibirse como extraoficial, controversial o separatista. (Howe 2004) Sin embargo, como veremos en mayor detalle más adelante, el gobierno revolucionario sí confrontó el problema de la discriminación racial, específicamente en el ámbito económico, desde muy temprano, y estableció las medidas necesarias para ponerle fin al racismo institucionalizado. También es posible observar que de participar activamente y conformar con los dictámenes revolucionarios, intelectuales pertenecientes a grupos minoritarios sí pudieron llegar a ocupar puestos de alto rango como Nicolás Guillén, quién fuera defensor del marxismo desde su unión al Partido Comunista Español en 1937 y gran cantor de la Revolución del 59, constituyéndose en Poeta Nacional y en director de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) creada el 22 de agosto de 1961. Para llegar a tales niveles de poder dentro del aparato revolucionario, sin embargo, Guillén tuvo que disminuir la carga retórica de sus enunciados tempranos (*Motivos de son*, 1930) y reformar sus fuertes características raciales de reivindicación de lo afro, para crear esa canción “negra sin color” de sus obras posteriores (“Soul

for Sale? Contrapunteo cubano en Madrid”. Jerome Branche. 2002. Ver también el caso de Nancy Morejón en Howe’s *Transgression and Conformity*, 2004).

Sucedió en Cuba así, algo parecido a lo que advirtió Fanon cuando se refería a la problemática del partido único, “the party, instead of welcoming the expresión of popular discontent, instead of taking for its fundamental purpose the free flow of ideas from the people off to the government, forms a screen and forbids such ideas,” (*el partido, en vez de apreciar expresiones de descontento popular, en vez de tomar por su proposito fundamental el libre flujo de ideas desde el pueblo hasta el gobierno, forma una pantalla y prohíbe tales ideas.*) instaurando así una política de silencio y de intimidación.

Los poetas que conformaron con las posturas oficialistas son considerados entonces como los que se encuentran en la ofensiva de la lucha no sólo en el plano ideológico, sino también estético. Se aprecia así que los poetas coloquialistas se convirtieron en los portadores de la voz de la Revolución y dominaron la industria editorial de la primera década de la era revolucionaria. Algunos de los poetas coloquialistas inclusive ocuparon posiciones administrativas desde donde pueden determinar lo que se edita y el resultado es la afluencia mayoritaria en los planos editoriales de las obras que son propiamente coloquialistas, o al menos portadoras del tono conversacional. El mismo Roberto Fernández Retamar, promotor directo de la poesía conversacional, llega a ser el director de la Casa de las Américas, convirtiéndose en uno de los burócratas culturales cubanos de mayor permanencia.

Algunos jóvenes comienzan a publicar en las Ediciones El Puente, con abierto rechazo del originismo mediante una polémica que inicialmente parece de corte estético, para pasar luego al ataque a la poesía social o panfletaria. El tono que emplean para expresarse, sin embargo, es el conversacional y participan de rasgos coloquialistas. En 1961 Fidel Castro pronuncia su

discurso “Palabras a los intelectuales”, en el cual la lucha de clases se manifestaba como avance de la Revolución en todos los frentes. Las polémicas revolucionarias dividen las aguas en el ámbito cultural exponiendo a los que se enfrentan en contra de los postulados Revolucionarios más que solamente en contra de posiciones estéticas. Para algunos creadores que aparecen en El Puente, esta casa editorial es sólo un medio para darse a conocer y pronto se separan de los reaccionarios, que habrán de abandonar el país gradualmente. El Puente continúa como fuente de diálogo abierto a la evolución y algunos poetas como Georgina Herrera, Miguel Barnet y Nancy Morejón, quienes se iniciaron con El Puente, desarrollarán luego obras que exaltan el cambio social operado por la Revolución. Todos terminan inscribiéndose dentro del coloquialismo, que se convierte en la corriente dominante de la época.³⁴

Otra polémica importante en el renglón cultural cubano de principio de los años sesenta fue lo que se inició como el cortejo entre la joven Revolución y los intelectuales reunidos en la influyente revista *Lunes de Revolución*, suplemento del periódico *Revolución* dirigido por Carlos Franqui, órgano del Movimiento 26 de julio. Según lo anota Adriana Méndez Rodenas en su libro *Historia e identidad en la literatura cubana*, publicado en el 2002, la revista *Lunes de Revolución* juntó a los más prestigiosos escritores de la joven Cuba como por ejemplo, Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, Pablo Armando Fernández, Virgilio Piñera, César Leante entre otros, bajo la dirección de Guillermo Cabrera Infante, quién había fungido como vicepresidente del ICAIC cuando fue fundado en marzo de 1959, puesto al cual renunció poco después por percibir que esta organización pretendía controlar el diálogo abierto; y la subdirección de Pablo Armando Fernández.

³⁴ La información histórica para esta sección fue obtenida de los libros, *A History of Latin America Vol. II*, by Benjamin Keen (Houghton Mifflin Co., Boston, 1992) y *Palabras de Trasfondo*, Virgilio López Lemus, (Editorial Letras Cubanas, Habana, Cuba, 1988)

Lunes logró convertirse en la portavoz de la vanguardia artística y revolucionaria, introduciendo en Cuba las corrientes consideradas como las más innovadoras del arte y la literatura occidental, en su esfuerzo por expresar el descubrimiento de una nueva identidad y el ímpetus de renovación de la cultura nacional que se sentía a principios de los años sesenta. *Lunes* refleja la primera etapa de la Revolución, de unión, alegría, trabajo y entusiasmo, pero también de conflictos, problemas, rupturas y discordias. Esta revista, de amplia circulación, hacía poca o ninguna distinción entre literatura y política o entre las armas y las letras, y por esta razón se encuentran ensayos de Fidel Castro, Che Guevara, Carlos Marx y otros protagonistas de la historia cubana. Esta revista fue también multifacética ya que influyó en otros aspectos de la cultura cubana como la televisión. Vemos que los miembros de *Lunes* dirigieron la programación, primero del canal número 2 y luego del 4. También patrocinaban un programa de televisión semanal que aparecía en pantalla todos los lunes por la noche y que llevaba a los hogares presentaciones musicales, puestas en escena de cuentos y documentales como el controversial documental *P.M.* que en 1961 marcó los cambios radicales que estaban por venir entre la Revolución y la cultura.

Uno de los co-directores de *P.M.* Orlando Jiménez-Leal, era uno de los camarógrafos del programa televisivo, así como también el encargado del departamento de filmación de *Lunes*. Un vistazo a *Lunes* se convierte así en luz para entender la relación entre literatura y política y cómo estos dos conceptos se relacionan con el resto del proceso. En la Cuba revolucionaria, como vemos, la cultura es un arma del gobierno para la construcción de la sociedad revolucionaria y para la preservación de la Revolución y *Lunes* favoreció esa unidad de pensamiento de la época en contra de un enemigo común, el imperio norteamericano. Los escritores de *Lunes* tuvieron que poner en práctica esa unión incondicional al gobierno y a la

Revolución cuando se produce la invasión a la Playa Girón y se tuvieron que desplazar a la Ciénaga Zapata para resistir a los invasores. En sus comienzos entonces, la revista se hizo eco de la voz política imperante; apoyó la Revolución y condenó a los enemigos del pasado. La solidaridad entre la Revolución y *Lunes* fue también expresada en su intento de crear modernidad en Cuba.

Los escritores de *Lunes* rechazaron las corrientes literarias anteriores a la Revolución y algunos colaboradores, en particular Padilla, escribieron ensayos en contra de los círculos literarios previos, tales como Lezama-Lima y el grupo *Orígenes*, Cintio Vitier y Eliseo Diego, quienes escribieron bajo circunstancias históricas muy diferentes, fueron criticados por su apatía política; su poesía fue catalogada como hermética, oscura y elitista. [Establecer que Lunes era Revolucionaria](#). En su artículo “La poesía en su lugar,” Padilla describe al grupo de Lezama de la siguiente manera: “*Orígenes* es un ejemplo de nuestro más pronunciado mal gusto. Es prueba de nuestra ignorancia, evidencia de nuestro colonialismo literario, y de nuestra esclavitud a las antiguas formas literarias. No es por accidente que las palabras, el vocabulario de estos poetas, repetidamente hacen alusiones monárquicas: reino, príncipes, corona, heraldos...” (*Lunes*, 38, 5 de diciembre, 1959:15) Estas posturas en contra de *Orígenes* y Lezama Lima describen la manifestación de una generación nueva que reacciona con ansiedad hacia la influencia de los grupos anteriores y reconocidos en un ambiente donde se elabora un culto al futuro y una mentalidad de borrón y cuenta nueva y muestra la adherencia de los creadores de *Lunes* a esta nueva postura. Sin embargo, la revista no cerró las puertas ni al maestro Lezama Lima ni a otros origenistas, quienes sí escribieron en ocasiones, para el suplemento, demostrando su sabor democrático y crítico. *Lunes* en su corta trayectoria, del 23 de marzo de 1959 al 6 de noviembre

de 1961, se convirtió en una revista de impacto y reconocimiento por la calidad de sus publicaciones y por los eventos históricos desarrollados alrededor de su publicación.

La etapa de *Lunes* es la etapa del frente unido de los intelectuales en el conjunto de etapas listadas por Lisandro Otero, uno de los portavoces de asuntos culturales para la Revolución [Otero hizo también contribuciones a la revista *Lunes de Revolución* y ocupó la vice-presidencia del Consejo Nacional de Cultura a mediados de los sesenta].

Otero distinguió etapas fundacionales en el desarrollo de la cultura en la Cuba Revolucionaria entre 1959 y 1971, las que sentarían las bases para la futura vida intelectual cubana. La primera etapa es la que va de 1959 a 1960 y donde se aprecia el desarrollo de la conciencia nacional Revolucionaria colmada de emociones y ferviente patriotismo. Es en esta etapa cuando se crea el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC).

La segunda etapa va de 1961 a 1962 y es cuando la Revolución se declara socialista y se intensifican las luchas de clase. Es entonces cuando se implementa la campaña alfabetizadora. Ocurre aquí la invasión de la Playa Girón y la crisis de los misiles. En este ambiente de gran tensión política es cuando la limitación de la libertad de expresión artística surge por primera vez. Es en esta etapa cuando, en 1961 se inician los debates sobre la orientación de la cultura en Cuba al igual que el papel del intelectual en la Revolución y la misión del arte. También se funda la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) en agosto de 1961 como órgano regidor de la creación literaria y artística de la isla.

No es sorprendente entonces que es aquí cuando se da el primer conflicto serio entre el gobierno revolucionario y la comunidad literaria al cerrarse la revista *Lunes de Revolución* por mandato oficial tras las famosas “Conversaciones en la Biblioteca” entre Fidel Castro y los intelectuales. Termina así pues la etapa del cortejo a los intelectuales y surge el debate entre el

Estado y los letrados, girando todo alrededor de los conflictos con *Lunes* y sus secuelas. Todo comenzó con simples desacuerdos respecto a ciertas normas editoriales que fueron gradualmente agrabándose. Habían divergencias entre los escritores de *Lunes* y los poderosos grupos políticos e ideológicos que se inclinaban por una interpretación más sencilla de la cultura. Algunos se opusieron a las amplias normas editoriales del suplemento y quisieron lograr el control de la publicación. Fue entonces que *Lunes* entró en desacuerdo con miembros del Partido Comunista que ocupaban posiciones clave no sólo en la Dirección de Cultura, sino también en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), provocado por los eventos que giraron alrededor de los cineastas Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal y su cortometraje *P.M.*

En 1960, el equipo productor de este filme, el cual, como hemos visto, estaba afiliado con la revista *Lunes de Revolución*, trabajó en la película independientemente del ICAIC. *P.M.* es una cinta corta producida para ser presentada en el segmento televisivo semanal de *Lunes*. La misma está filmada en estilo de cinema libre y es una exploración de la vida nocturna de los bares habaneros del malecón. El ojo de la cámara pasea por la Habana nocturna, de un lugar a otro, de bar en bar, donde los afrocubanos bailan, beben, fuman y se divierten. El documental se presentó en la televisión, pero cuando aplicó al ICAIC para conseguir la licencia para ser presentada en las salas de cine, el permiso le fue negado diciendo que: “La Comisión de Estudio y Clasificación de Películas con fecha 31 de mayo de 1961, de acuerdo con las facultades que le concede la Ley, dictó prohibiendo la exhibición de la película *P.M.* realizada por los señores Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez, por considerarla, en este Año de la Educación, nociva a los intereses del pueblo cubano y su Revolución.”(en Luis, 2003) Los afiliados con la cinta y la revista *Lunes* declararon la decisión como censura cultural, mientras que ICAIC mantuvo que su decisión se debió a que la película presentaba una visión irresponsable de la Revolución y

reflejaba imágenes del pasado, “una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que lejos de dar al espectador una correcta visión de la existencia del pueblo cubano en esta etapa revolucionaria, la empobrecía, desfiguraba y desvirtuaba...”(en Luis, 2003) de acuerdo con la comunicación enviada por el ICAIC a la Asociación de Escritores y Artistas el 30 de mayo de 1961. Por lo tanto, el Estado se vio como poseedor del derecho y con la autoridad de prohibir su exhibición por considerar, tal vez, que la actitud festiva de los afrocubanos, mostrada en la filmación, puede considerarse como antitética a la ideología que los líderes blancos de la Revolución querían imponer al resto de la población³⁵. La clave se encuentra tal vez no en el tema de la cinta sino más bien en el sujeto de la misma, los afrocubanos.

El 16 de junio de 1961, Carlos Franqui y los editores de la revista *Lunes*, Cabrera Infante, Pablo Armando Fernández y Heberto Padilla, fueron llamados ante un jurado encabezado por Edith García Buchacha y compuesto principalmente de otros miembros del Partido Socialista Popular para esclarecer sus posiciones, las cuales eran vistas como sediciosas y anti-revolucionarias. El proceso termina con el cierre de *Lunes* en noviembre de 1961. Poco después Cabrera Infante se exilia y Pablo Armando Fernández pierde el favor estatal por varios años. Heberto Padilla se vuelve un ícono como veremos más adelante.

En medio de estos conflictos entre los sectores liberales y los conservadores aferrados al criterio del realismo socialista, se llevan a cabo las Conversaciones en la Biblioteca donde Fidel Castro se reunió personalmente con los intelectuales cubanos y expuso sus discursos del 16, 23 y 30 de junio de 1961 donde categóricamente afirmó que el artista tiene toda la libertad de escoger su propio tema y su propio estilo siempre y cuando éstos no sean anti-revolucionarios. Este

³⁵ Lopez, Ana M. “Cuban Cinema in Exile: The Other Island”. *Jump Cut* No. 38, 1993. Pg. 51-59. Luis, William. *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Editorial Verbum. Madrid, España. 2003

evento marcó el fin de *Lunes*. Es durante estas conversaciones que Castro ofrece su célebre dictamen en sus “Palabras a los intelectuales” donde enfatizó que “dentro de la Revolución todo; contra la Revolución nada.”³⁶ Estas palabras establecen en Cuba un criterio político para la valoración del arte, con un tono explícitamente exclusivista, que marcará la pauta para determinar qué entra y qué queda por fuera en la futura literatura nacional cubana. Este criterio político se convertirá en el estándar utilizado por los círculos literarios de poder para la valorización de la producción literaria.

Es en este discurso en el que Fidel Castro presenta a la Revolución cubana no solo como una revolución socio-económica sino también cultural cuando dice precisamente que: “Nosotros hemos sido agentes de esta Revolución, de la Revolución económico-social que está teniendo lugar en Cuba. A su vez esa Revolución económica y social tiene que producir inevitablemente también una Revolución cultural en nuestro País.” (30.06.61) Estas palabras de Castro son profundamente significativas para el desenvolvimiento cultural cubano que se avecinaba. Para muchos, este discurso es uno de los aportes de mayor trascendencia para la experiencia cubana ya que en él se establece la definición pública de una política cultural cuyos saludables principios, establecidos en una etapa temprana del proceso, evitaron la aparición de errores que hubieran estorbado la creación artística y literaria, al tiempo que abrieron fecundos derroteros para el desarrollo general de la cultura.(Cossío Woodward, 1984)

Es a través de estas “palabras” que Castro delimita una topografía imaginaria, dentro de la cual los artistas se deberán desempeñar si quieren seguir produciendo en la nueva Cuba. Estos parámetros síquicos los sugiere Castro al decir que:

³⁶ Todas las citas directas de los discursos de Fidel Castro utilizadas en este capítulo fueron tomadas del sitio de la red titulado: *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba*, disponible en línea en la dirección: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>

nosotros señalamos que el estado de ánimo de todos los ciudadanos del País y que el estado de ánimo de todos los escritores y artistas revolucionarios, o de todos los escritores y artistas que comprenden y justifican a la Revolución, debe ser: ¿qué peligros pueden amenazar a la Revolución y qué podemos hacer por ayudar a la Revolución? Nosotros creemos que la Revolución tiene todavía muchas batallas que librar, y nosotros creemos que nuestro primer pensamiento y nuestra primera preocupación deben ser: ¿qué hacemos para que la Revolución salga victoriosa? Porque lo primero es eso: lo primero es la Revolución misma y después, entonces, preocuparnos por las demás cuestiones. Esto no quiere decir que las demás cuestiones no deban preocuparnos, pero que en el ánimo nuestro, tal como es al menos el nuestro, nuestra preocupación fundamental ha de ser la Revolución. (30.06.61)

Es decir, que si el artista no ayuda al triunfo de la Revolución, no le será posible producir en el ámbito de la nueva sociedad y que lo que anima al escritor en la nueva Cuba ha de ser su deseo por ayudar al triunfo de las ideas revolucionarias a través de sus producciones literarias. Castro está conciente del temor a las restricciones de la libertad de expresión presentadas en esta serie de reuniones con los intelectuales cubanos y su respuesta a este temor es, una vez más, el establecimiento de parámetros,

El punto más polémico de esta cuestión es: si debe haber o no una absoluta libertad de contenido en la expresión artística...¿Dónde puede estar la razón de ser de esa preocupación? Sólo puede preocuparse verdaderamente por este problema quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias... Y cabe preguntarse si un revolucionario verdadero, si un artista o intelectual que sienta la Revolución y que esté seguro de que es capaz de servir a la Revolución, puede plantearse este problema... Yo considero que no; que el campo de la duda queda para los escritores y artistas que sin ser contrarrevolucionarios no se sienten tampoco revolucionarios.

...Porque el revolucionario pone algo por encima de todas las demás cuestiones; el revolucionario pone algo por encima aun de su propio espíritu creador: pone la Revolución por encima de todo lo demás y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución... Nosotros somos o creemos ser hombres revolucionarios. Quien sea más artista que revolucionario, no puede pensar exactamente igual que nosotros. (30.06.61)

En otras palabras, la libertad de expresión del artista es ilimitada siempre y cuando esté dentro de la topografía del pensamiento revolucionario. No se puede ser más “artista que revolucionario” y por consiguiente,

Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie. Por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la Nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella.

Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho. (Castro, 1961) [Establecimiento de la CERO TOLERANCIA A LA OPOSICION](#)

El problema de la libertad para la creación artística fue abordado desde un punto de vista inobjetable: era precisamente la Revolución la que había traído al país una suma considerable de libertades, y la preocupación fundamental debía ser, por lo tanto, asegurar el éxito de ese movimiento emancipador. No se le pedía a cada artista o escritor que fuera un revolucionario, de la misma manera que no se le demandaba a cada revolucionario que fuera un artista o escritor; pero sí se requería que ninguno estuviera, con sus obras, sirviendo al bando de la contrarrevolución. (Cossío Woodward, 84)

“No había dudas,” señaló Fidel, en cuanto a la existencia de la libertad; sin embargo, cuando se considera la libertad de contenido, vemos que la misma está siempre expuesta a las más diversas interpretaciones. En este caso el juicio de las autoridades revolucionarias, el prisma a través del cual se valoraba todo, estaba condicionado por la opinión subjetiva que decretaba lo que era o no de contenido acorde al pensamiento revolucionario.

La política cultural que entonces se trazó acogía a todos los artistas y escritores incluso a quienes no eran revolucionarios pero estaban dispuestos, también, a luchar con sus acciones por un mundo mejor. Castro buscaba aquí lo que Fannon describía como la necesidad de hacer que el autor colabore en el “plano físico” a la hora de hablarle a las masas sobre como abrirse a nuevos horizontes trayendo luz a la patria y haciendo que el pueblo se levante para lograr la verdadera liberación del colonialismo. No es posible que el escritor se dedique solo a hablar sino

que tiene que ser principalmente un hombre/mujer de acción. Es decir, que la Revolución tiene que saber que cuenta con el escritor a la hora de tomar armas, y un autor que no ha apoyado a la Revolución en su obra, no se puede confiar que la apoye en la lucha armada, por lo tanto es necesario mantenerlo al margen. Queda así demarcada la topografía cultural de la nueva Cuba revolucionaria. Una topografía limitada por el pensamiento revolucionario que no admite desviaciones.

Estas declaraciones constituyen la horma para los escritores cubanos, eco de la consigna de Mussolini “Todo dentro del Estado, nada fuera del Estado, nada contra el Estado”. Gracias a estas palabras los escritores de la isla supieron qué era lo que desde la ventana de Castro se veía dentro de la revolución y qué afuera. “Debimos agradecer que se nos facilitara este plano de áreas minadas o guía de ciegos caminantes,” dijo al respecto Manuel Díaz Martínez en su documento “Intrahistoria abreviada del caso Padilla” en la revista electrónica, *Literatura.us*³⁷

Queda la Revolución cubana así demarcada dentro de la frontera de la modernidad, que, aunque de corte socialista, ronda peligrosamente por los bordes del colonialismo con el cual la modernidad está íntimamente vinculada. Estas “palabras” de Castro especifican el adentro y afuera tan característico de la modernidad y que marcará la Revolución cubana desde el principio

³⁷ Díaz Martínez fue ganador del premio “Julián del Casal” en 1967 y fue jurado del mismo certamen en 1968, junto con José Lezama Lima y José Z. Tallet, y con dos extranjeros, el inglés J. M. Cohen y el peruano César Calvo. Este fue el año en que se juzgó el libro titulado *Fuera del juego*, que concursaba con el número 31 y bajo el lema “Vivir la vida no es cruzar un campo”, escrito por Heberto Padilla. El concurso se desarrolló en medio de las tensiones generadas por la polémica entre Lisandro Otero, en aquel momento vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura, y un Heberto Padilla crítico y desafiante.

y por las décadas venideras. Se inicia también aquí la exploración artística y literaria para probar los límites de esta topografía y determinar hasta dónde se es posible llegar en materia de contenido artístico, pruebas que terminará una década más tarde, cuando en 1971 Castro enuncia otro discurso fundacional para la cultura durante el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura a las cuales nos referiremos más adelante.

Mientras tanto, Castro continúa estableciendo más patrones, en este caso sobre la educación. En este sector también expresa claramente esa topografía que coloca a la Revolución bajo el paraguas de la modernidad. En su Discurso pronunciado en la concentración celebrada en la Plaza de la Revolución "José Martí", para proclamar a Cuba Territorio Libre de Analfabetismo, el 22 de diciembre de 1961, Castro expresó sin cesar su culto al progreso y al futuro, y su deseo de activar la memoria corta, característica de la modernidad, donde se deja atrás el pasado y se invocan las bondades del futuro. Es en esa necesidad de "seguir adelante" en la que Castro invoca la memoria corta al expresar las urgencias prioritarias del momento, "Ahora tienen que trabajar con ustedes, ahora tienen que trabajar con ustedes, ahora tenemos necesidad de seguir adelante; pero de seguir adelante intensivamente, de seguir adelante con toda urgencia. Ahora tenemos que trazarnos otras metas, ahora tenemos que trazarnos otras proezas." (Castro, 1961) Otras metas y proezas que no fueron posibles antes de la Revolución y que ahora la Revolución sí logrará, como lo fue la campaña de alfabetización, proeza revolucionaria que no se hubiera podido haber logrado en el pasado, por ende, todo lo pasado fue peor, síntoma de la modernidad y del pensamiento colonialista. Como lo explicó Fannon, el pensamiento colonialista no se contenta únicamente con imponer su dominio en el presente y en el futuro sino que a través de una "lógica pervertida, se torna hacia el pasado de los oprimidos y lo distorsiona, lo desfigura y lo destruye." (Fannon, 63) Es así pues que el colonialismo planta profundamente

en la mente del pueblo la idea de que el pasado, todo lo anterior no era más que barbarie. Ese deseo de Castro por activar la memoria corta del pueblo se vuelve entonces en una peligrosa maniobra dentro de un socialismo incipiente que busca la democracia.

Estos parámetros se aprecian en la insistencia de Castro por hacer entender la necesidad de la eliminación de todo lo que no era revolucionario. Vemos otro ejemplo de tal filosofía en el siguiente llamado hecho en el discurso pronunciado durante el acto para la constitución del comité de defensa de la Revolución de los trabajadores de la construcción el 6 de abril de 1961 la exortación que hace Castro a la eliminación del lastre social y su interpretación del mismo:

La actitud nuestra es, sencillamente, resistir, resistir con la conciencia de que lo que estamos haciendo es lo que efectivamente nos permite un porvenir mejor; con la conciencia de que hemos barrido el país de toda esa lacra, de todos esos parásitos, de todos esos explotadores, de toda esa podredumbre. Hemos barrido las lacras de todos los vicios, de los politiqueros, de los esbirros, de los ladrones, de los botelleros, de los inmorales. Y si por haber barrido toda esa lacra, y continuar barriendo cuanta lacra haya, quieran aquí someternos a todo género de privaciones, que nos sometan, que nosotros vamos a seguir barriendo... Y sobre todo, muy conscientes de la gran obra que estamos realizando, de lo justa que es esa obra, de los inmorales que son los desertores, los traidores, los vendepatrias, los mercenarios y los contrarrevolucionarios. (06.04.61)

Es preciso entonces, según el pensamiento del Líder, “barrer con la lacra”. No hay cabida en la nueva Cuba para aquellos que no aceptan la Revolución, sean quienes sean. No se sabe a ciencia cierta quienes son ya que inmoral puede ser cualquiera. ¿Quiénes son los inmorales para Castro? ¿A qué vicios se refiere? ¿Qué es ser “politiquero”, o ladrón o botellero? Nadie se salva en este escenario ambiguo. Dentro del humanismo revolucionario retomado del humanismo martiano, la valorización del hombre es llevada a cabo por el estado. Los absolutos en contra de los cuales todo es medido son establecidos por el gobierno, quien actúa como faro moral para la sociedad, dejando en las manos de los gobernantes, los destinos del individuo.

Vendepatria/contrarrevolucionario puede ser inclusive aquél que escribe unos versos que no cuajen dentro del modelo pre-establecido por la Revolución, y es así que hasta allí llega el populismo promulgado. “¡Ah!, y es la Revolución la que brindará iguales oportunidades a todos,” continúa Castro en el mismo discurso, “iguales oportunidades al hijo del arquitecto, que al hijo del peón de albañil; la Revolución que brindará exactamente las mismas oportunidades al hijo del técnico que al hijo del obrero...” con la condición de que sean partidarios de la Revolución. De no ser así, no les tocará nada y se les tratará de traidores a la patria.

El culto al futuro, propio de la modernidad se sigue apreciando en estas palabras cuando, al concluir, Castro manifiesta que: “cuando viene la Revolución a traer esa esperanza de un porvenir mejor, a redimir al pueblo de todas las lacras, de todos los abusos, a abolir todas las discriminaciones injustas, a abolir la explotación sobre nuestro pueblo, y a crear un futuro mejor, ellos se empeñan en que nuestra vida siga siendo la de antes.” Y a través de este culto al futuro se pretende disolver las diferencias que han trazado el mapa cubano por los últimos 5 siglos. Se pretende que la Revolución redima la opresión enterrándola en una tumba llana, dejando que la procesión vaya por dentro y sigamos siendo colonizados.

Continuando con las etapas marcadas por Lisandro Otero, viene una tercera de 1963 a 1965 donde se adopta una consciencia internacional en Cuba. Se desarrolla la *Casa de las Américas* y se le presta mayor atención al criterio y a las actividades de los intelectuales extranjeros. En 1965 Roberto Fernández Retamar reemplazó a Antón Arrufat como el nuevo Editor en Jefe de *Casa de las Américas* y se expande el consejo editorial para incluir figuras internacionales como Mario Vargas Llosa, Jorge Zalamea, David Viñas y René Depestre. Una de las primeras aspiraciones culturales de *Casa de las Américas* fue situarse en el mapa editorial latinoamericano y ofrecer un foro de discusión y encuentro. En este espacio un nuevo tipo de

intelectual de izquierda, marcado por una intensa vocación participativa en asuntos de política cultural ejercitaría su capacidad crítica. Surge la importancia del cine documental y nace la obra que pondrá fin a las polémicas sobre el realismo social, “El socialismo y el hombre en Cuba” por Ernesto Che Guevara en 1965. Es en esta etapa donde se crea el principal corpus de la poesía revolucionaria.

Es esta también la etapa en la cual, después de la proclama de la Revolución como una revolución marxista-leninista, Castro desarrolla su versión del marxismo-leninismo, reiterando una vez más su culto al progreso como concepto fundacional. Tenemos así que en el discurso pronunciado por Castro en el acto de conmemoración de la victoria de Playa Girón, celebrado en el teatro Chaplin el 19 de abril de 1965, el gobernante se expresó de la siguiente manera:

Es importante desarrollar una tecnología de producción de alimentos, una tecnología de producción agrícola en las condiciones de nuestro clima. ¡Sí, es muy importante!

¿Es marxista-leninista desarrollar esa tecnología? ¡Sí, es muy marxista-leninista! Porque el marxismo-leninismo es una explicación de los acontecimientos de la historia; el marxismo-leninismo es una guía para la acción, el marxismo-leninismo es la ideología del proletariado, que debe orientar, hacer consciente su acción para derrocar a los explotadores, para establecer la sociedad sin clases...es deber de los marxista-leninistas desarrollar la técnica, desarrollar la ciencia, desarrollar los caminos prácticos para dar de comer al pueblo en la abundancia que el pueblo lo necesita...Cuidémonos de los marxista-leninistas que se preocupan única y exclusivamente de las cuestiones filosóficas, porque el socialismo tiene problemas prácticos muy serios que resolver, y es deber de los revolucionarios marxista-leninistas resolverlos, y tanto más grande ese deber por cuanto el poder revolucionario da precisamente las posibilidades mayores para resolverlos.

La tecnología que nosotros desarrollemos, los éxitos que nosotros alcancemos, serán de utilidad a millones, a cientos de millones de seres humanos, cuando estén también en condiciones de aplicarla. (19.04.65)

Para Castro el marxismo-leninismo no es una cuestión meramente filosófica destinada al debate intelectual sino que es una filosofía aplicada a la realidad social y la manera de aplicarlo es mediante un esfuerzo estatal por el desarrollo socio-económico del país de tal manera que la nueva nación socialista pueda surgir independiente y a la vez tan o más productiva que las

influencias capitalistas con las que compite. Castro sabía que el éxito de la Revolución estaba en la formación de un frente nacional cohesionado, con un verdadero entendimiento de sus intereses y con un claro conocimiento de quiénes eran sus enemigos. El estado, en la Cuba de Castro, tiene la responsabilidad absoluta de lograr el nivel de desarrollo deseado, como él mismo dice “es deber de los dirigentes desarrollar la técnica, desarrollar la ciencia, desarrollar los caminos prácticos para dar de comer al pueblo.” Es por tales razones que el gobierno revolucionario instaura una reforma agraria transformadora junto con la campaña alfabetizadora más impresionante del continente. Esta Reforma Agraria se estableció con su primera ley, el 17 de mayo del 59, empezando así la transformación decisiva de la estructura económica y social del país, particularmente en el medio rural. Estableció el límite máximo de extensión de tierras que podría poseer una persona natural o jurídica era de 402 hectáreas. Cerca de cien mil pequeños y medianos agricultores recibieron, en el curso de unos pocos meses, el título de propiedad de la tierra que habían trabajado durante años. La Reforma Agraria repartió el 30% de la tierra entre los campesinos; colocó un 40% bajo control estatal y mantuvo el 30% restante en manos de los propietarios medios.

La Reforma agraria no sólo modificó radicalmente la vieja estructura semi-feudal sobre la que descansaban las relaciones de producción fundamentales, sino que convirtió de golpe a las grandes masas en agentes activos de su propia vida económica y social. En contraste con la estructura económica que existía antes de la Revolución en la que se interponía la supervivencia del latifundismo, y formas semi-feudales de explotación al campesino. Doscientas mil familias campesinas carecían de tierras. El desempleo era del 33%; el 40% de la producción azucarera, el 90% de los servicios eléctricos y telefónicos, el 50% de los ferrocarriles y el 23% de las

industrias no azucareras estaban controlados por el capital norteamericano. Entre 1949 y 1958 el 63% de las exportaciones y el 75% de las importaciones se centralizaban en los Estados Unidos.

Asimismo, la gran campaña de alfabetización se inició en 1961, mediante la cual se liquidó prácticamente el analfabetismo en el país. En el curso de un solo año se enseñó a leer y a escribir a más de 707 mil personas, de ellas casi 500 mil residentes en zonas rurales, reduciéndose el número de personas iletradas a un 3.9% del total de la población. 270 mil alfabetizadores, en su gran mayoría voluntarios inspirados por la consigna de convertir a cada cubano en un maestro, y cada casa en una escuela llevaron a cabo esta misión. La tarea de alfabetizar en las zonas rurales, incluyendo los lugares más remotos del país, fue encomendada a unos cien mil adolescentes cuyo promedio de edad oscilaba entre los 14 y los 16 años, y el 52% de los cuales se encontraba todavía en la escuela primaria. Esta campaña se libró ya que Castro sabía muy bien que la educación, sobre todo la educación política, abre las mentes, las despierta y permite el nacimiento de la inteligencia. Fanon decía que era preciso educar a las masas en el concepto de que “todo depende de ellos, que si hay estancamiento, es responsabilidad de ellos y que si vamos hacia delante, también es su responsabilidad, que no hay ningún hombre famoso que va a tomar responsabilidad por todo...y que la magia está finalmente en las manos del pueblo.” (Fanon, 1963)

En la campaña revolucionaria por educar, sin embargo, se ignoró el aspecto de esa responsabilidad individual de cada persona por buscar su propio porvenir, obviando la capacidad individual de contribuir con su inventiva, su creatividad, su potencial innato, al logro de la satisfacción de estas necesidades, y se puso toda la responsabilidad en el estado y en la imagen del Líder, como aquel redentor que iba a llevar a la salvación del pueblo a través de su benefactora actitud, su benevolencia y su omnipotencia. Esta visión paternalista del estado como

proveedor de lo necesario para la subsistencia del pueblo infantiliza al individuo, convirtiéndolo en un ser sin viabilidad propia, sin agencia, sin poder, víctima indefensa que requiere de un padre/amo que vele por él/ella. El único poder del pueblo es aquel proporcionado por el estado dentro de los límites establecidos por la autoridad patriarcal de los dirigentes. Al eliminarse la responsabilidad individual, queda el estado con la carga de tener que suplir todas las necesidades y de ser todo para todos, creando la ineficiencia burocrática que impide el verdadero desbordamiento del potencial contenido en una sociedad con agencia. Es por esta razón que Castro se ve agobiado por el peso de los problemas “prácticos” que un marxismo-leninismo puramente filosófico no puede solucionar.

Envuelto en esta retórica continúa Castro con el culto al futuro y en las siguientes palabras se observa como el Líder busca la unificación del pueblo al proporcionarles una meta común, la meta de un futuro mejor. Olvidarse de todo lo pasado porque si se lucha con esmero, un futuro brillante les espera a todos sin distinción, creándose así la glorificación del porvenir:

Pero cuando nosotros hablamos del futuro, es nuestro deber pensar y aun soñar en ese futuro, puesto que si no no seríamos revolucionarios; si tuviésemos ante el futuro una visión pesimista, no seríamos revolucionarios. Por ese futuro para el pueblo, somos revolucionarios; por ese futuro luchamos, para ese futuro trabajamos. Porque creemos que los pueblos pueden tener ese futuro, odiamos con toda nuestra fuerza a los imperialistas, odiamos con toda nuestra fuerza a los opresores y a los explotadores, porque ellos son los que se interponen en el camino de los pueblos, son los que se interponen en el camino de la felicidad de los pueblos. Y todo nuestro futuro, el futuro brillante que contemplamos como posibilidad, bien puede ser muy distinto, bien puede ser un futuro de lucha dura y ardua, de agresiones criminales, de sacrificios increíbles. Pero si nosotros no pensamos en ese futuro, ¿por qué acaso nos sacrificamos? ¿Cuál es el porqué de los que han caído? ¿Cuál es el porqué de la disposición de defender hasta la última gota de sangre esos derechos nuestros? (Castro, 1965)

El futuro es el tiempo del progreso, es el tiempo ideal, es el tiempo de la modernidad, es el tiempo en el que la Revolución cubana probará y disfrutará de su gloria luego de los años de

lucha. El pasado fue peor y el aquí y el ahora son solo avenidas para el tiempo ideal, para el futuro, para el arribo de la modernidad.

La cuarta etapa según Otero va de 1966 a 1968 y es cuando emergen los intelectuales jóvenes que han madurado dentro de la Revolución. Se crea el Instituto Cubano del Libro y se desarrolla la polémica ideológica sobre el papel social del intelectual revolucionario como contribuyente a la causa común y no como su consciencia crítica. También surgen las controversias sobre los premios literarios otorgados por la UNEAC en 1968. Sin embargo, esta etapa podría bien extenderse hasta 1971 para abarcar tanto el renombrado Caso Padilla como las declaraciones de Fidel Castro en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, dos eventos co-relacionados y de fundamental impacto en la literatura y en los debates sobre la libertad de expresión en la Cuba de la Revolución.

Las polémicas sobre los premios literarios otorgados por el concurso “Julián del Casal” de la UNEAC tomaron un carácter oficial con la publicación del Dictamen del Jurado del mismo el cual reproducimos a continuación:

Los miembros del jurado del género Poesía que hemos actuado en el concurso UNEAC de 1968, acordamos unánimemente conceder el Premio «Julián del Casal» al libro intitulado *Fuera del Juego*, de Heberto Padilla. Puesto que ningún otro libro, a nuestro juicio, tuvo méritos suficientes para disputarle el premio al que resultó vencedor, acordamos, además, no otorgar menciones honoríficas. Consideramos que, entre los libros que concursaron, *Fuera del Juego* se destaca por su calidad formal y revela la presencia de un poeta en posesión plena de sus recursos expresivos.

Por otra parte, en lo que respecta al contenido, hallamos en este libro una intensa mirada sobre problemas fundamentales de nuestra época y una actitud crítica ante la historia. Heberto Padilla se enfrenta con vehemencia a los mecanismos que mueven la sociedad contemporánea y su visión del hombre dentro de la historia es dramática y, por lo mismo, agónica (en el sentido que daba Unamuno a esta expresión, es decir, de lucha). Padilla reconoce que, en el seno de los conflictos a que los somete la época, el hombre actual tiene que situarse, adoptar una actitud, contraer un compromiso ideológico y vital al mismo tiempo, y en *Fuera del Juego* se sitúa del lado de la Revolución, se compromete con la Revolución y adopta la actitud que es esencial al poeta y al revolucionario: la del inconforme, la del que aspira a más porque su deseo lo lanza más allá de la realidad

vigente.

Aquellos poemas, cuatro o cinco a lo sumo, que fueron objetados, habían sido publicados en prestigiosas revistas cubanas del actual momento revolucionario. Así, por ejemplo, el poema *En tiempos difíciles* había sido publicado en la revista *Casa de las Américas*, bajo el rótulo «Veinte poemas hablan desde la Revolución», sin que en el momento de su publicación se engendrara ningún comentario desfavorable. Otros poemas habían sido publicados en la revista del Consejo Nacional de Cultura y de la UNEAC así como en revistas extranjeras que muestran un apasionado entusiasmo por nuestra Revolución. La fuerza y lo que le da sentido revolucionario a este libro es, precisamente, el hecho de no ser apologético, sino crítico, polémico, y estar esencialmente vinculado a la idea de la Revolución como la única solución posible para los problemas que obsesionan a su autor, que son los de la época que nos ha tocado vivir.

J. M. COHEN

CÉSAR CALVO

JOSÉ LEZAMA LIMA

JOSÉ Z. TALLET

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ

Como se lee en el dictámen, los miembros del jurado no encuentran validez a las acusaciones de antirrevolucionario que había sido objeto el libro de Padilla. Al contrario, ellos ven mérito revolucionario en el mismo al ser portavoz de crítica y polémicas desde la perspectiva de la Revolución. Sin embargo, según Manuel Díaz Martínez, después de la firma del acta y del voto del jurado -redactado por Lezama Lima y por él mismo, la ejecutiva de la UNEAC convocó a los integrantes de los jurados a una asamblea para explicarles los problemas que habían surgido en el Premio de Poesía con *Fuera del juego* y en el de Teatro con la obra de Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas*, que también fue tachada de contrarrevolucionaria. La asamblea no fue presidida por Nicolás Guillén —presidente de la UNEAC al tiempo del debate—, sino por el suplente de oficio José Antonio Portuondo [Quien había tenido encontronazos con Padilla anteriormente](#).

En esta reunión la junta ejecutiva de la UNEAC expresó que el problema era la existencia de una conspiración de intelectuales contra la revolución, y que ambas obras premiadas eran ejemplo de ello. De acuerdo con Díaz Martínez, sin embargo,

“lo que existía era una conspiración del gobierno contra la libertad de criterio. Por aquellas fechas llegaban noticias a Cuba acerca de brotes de disidencia entre los intelectuales de países del Este, sobre todo de la Unión Soviética, Polonia y Checoslovaquia, y los dueños del poder en Cuba decidieron poner sus barbas en remojo. Esto explica la desmesurada importancia que le dieron al premio de Padilla y la política que desde aquel momento empezaron a diseñar para nosotros. El prólogo que la UNEAC impuso a *Fuera del juego* revela por dónde iban los tiros y por dónde irían los cañonazos. “Nuestra convicción revolucionaria”, se dice en dicho prólogo, “nos permite señalar que esa poesía y ese teatro sirven a nuestros enemigos, y sus autores son los artistas que ellos necesitan para alimentar su caballo de Troya a la hora en que el imperialismo se decida a poner en práctica su política de agresión bélica frontal contra Cuba”. (Díaz Martínez en *Literatura.us*)

El prólogo impuesto a la obra de Padilla, que hace las veces de resolución de la UNEAC, inicia diciendo:

El día 28 de octubre de este año se reunieron en sesión conjunta el comité director de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y los jurados extranjeros y nacionales designados por ella en el concurso literario que, como en años anteriores, tuvo lugar en éste. El fin de dicha reunión era el de examinar juntos los premios otorgados a dos obras: en poesía, la titulada «Fuera del Juego», de Heberto Padilla, y en teatro, «Los siete contra Tebas», de Antón Arrufat. Ambas ofrecían puntos conflictivos en un orden político, los cuales no habían sido tomados en consideración al dictarse el fallo, según el parecer del comité director de la Unión. Luego de un amplísimo debate, que duró varias horas, en el que cada asistente se expresó con entera independencia, se tomaron los siguientes acuerdos,

- | | | |
|---|-----|-------------|
| | por | unanimidad: |
| 1. Publicar las obras premiadas de Heberto Padilla en poesía y Antón Arrufat en teatro. | | |
| 2. El comité director insertará una nota en ambos libros expresando su desacuerdo con los mismos por entender que son ideológicamente contrarios a nuestra Revolución. | | |
| 3. Se incluirán los votos de los jurados sobre las obras discutidas, así como la expresión de las discrepancias mantenidas por algunos de dichos jurados con el comité ejecutivo de | la | UNEAC. |

En cumplimiento, pues, de lo anterior, el comité director de la UNEAC hace constar por este medio su total desacuerdo con los premios concedidos a las obras de poesía y teatro que, con sus autores, han sido mencionados al comienzo de este escrito. La dirección de la UNEAC no renuncia al derecho ni al deber de velar por el mantenimiento de los principios que informan nuestra Revolución, uno de los cuales es sin duda la defensa de ésta, así de los enemigos declarados y abiertos como —y son los más peligrosos— de aquellos otros que utilizan medios más arteros y sutiles para actuar.

La declaración continúa con una exploración de la obra de Padilla y una explicación del por qué de su demérito por considerársele irreverente y mediocre,

En el caso del libro de poesía, desde su título: «Fuera del Juego», juzgado dentro del contexto general de la obra, deja explícita la auto-exclusión de su autor de la vida cubana. Padilla mantiene en sus páginas una ambigüedad mediante la cual pretende situar, en ocasiones, su discurso en otra latitud. A veces es una dedicatoria a un poeta griego, a veces una alusión a otro país. Gracias a este expediente demasiado burdo cualquier descripción que siga no es aplicable a Cuba, y las comparaciones sólo podrán establecerse en la «conciencia sucia» del que haga los paralelos. Es un recurso utilizado en la lucha revolucionaria que el autor quiere aplicar ahora precisamente, contra las fuerzas revolucionarias. Exonerado de sospechas, Padilla puede lanzarse a atacar la revolución cubana amparado en una referencia geográfica. Aparte de la ambigüedad ya mencionada, el autor mantiene dos actitudes básicas: una criticista y otra antihistórica. Su criticismo se ejerce desde un distanciamiento que no es el compromiso activo que caracteriza a los revolucionarios. Este criticismo se ejerce además prescindiendo de todo juicio de valor sobre los objetivos finales de la Revolución y efectuando transposiciones de problemas que no encajan dentro de nuestra realidad. Su antihistoricismo se expresa por medio de la exaltación del individualismo frente a las demandas colectivas del pueblo en desarrollo histórico y manifestando su idea del tiempo como un círculo que se repite y no como una línea ascendente. Ambas actitudes han sido siempre típicas del pensamiento de derecha, y han servido tradicionalmente de instrumento de la contrarrevolución. En estos textos se realiza una defensa del individualismo frente a las necesidades de una sociedad que construye el futuro y significan una resistencia del hombre a convertirse en combustible social. Cuando Padilla expresa que se le arrancan sus órganos vitales y se le demanda que eche a andar, es la Revolución, exigente en los deberes colectivos quien desmembra al individuo y le pide que funcione socialmente. En la realidad cubana de hoy, el despegue económico que nos extraerá del subdesarrollo exige sacrificios personales y una contribución cotidiana de tareas para la sociedad. Esta defensa del aislamiento equivale a una resistencia a entregarse en los objetivos comunes, además de ser una defensa de superadas concepciones de la ideología liberal burguesa.

Queda muy claro una vez más, en esta declaración de la UNEAC, que la Revolución funciona bajo los preceptos de la disolución del individuo para la consiguiente construcción de la masa social que ha de ser el “combustible” que mueva la nación en formación. No es admisible el individualismo ni la crítica ni nada que obstaculice ese frente unido que se pretende establecer. Tampoco es admisible pensar el tiempo en forma circular, manteniendo la conciencia histórica viva, sino que hay que pensar el tiempo como línea ascendente hacia el progreso, el desarrollo, olvidando lo pasado, para construir la modernidad. Dicen los críticos que desde el título mismo de la obra se desprende el desentendimiento del autor para con la Revolución. El poema que le

da título al poemario, “Fuera del juego” más bien muestra como la sensibilidad de Padilla percibe el malestar en el ambiente cultural que emerge de los desacuerdos y conflictos con el aparato burocrático que maneja la Revolución. Dice Padilla en este poema:

Al poeta despídanlo
Ése no tiene aquí nada que hacer.
No entra en el juego.(en Peñas Bermejo, 1998)

No es entonces que Padilla se auto-aisla, sino más bien que se siente aislado por la Revolución porque: “No pone en claro su mensaje” y porque no “brinca” como lo hacen los “payasos por la escena;” ni es como las “cacatúas” que “confunden el amor con el terror.” Padilla expone como los autores que reciben el favor del poder literario tienen que actuar como “payasos” o ser como “cacatúas” sin substancia, que no hacen más que bailar al son que le toquen, “bailan bonito/como les pidan que sea el baile,” o repiten las frases que les alimenten sin ningún deje de coherencia o consciencia. Otro ejemplo del malestar expresado en la sensibilidad poética del autor, que expone las condiciones de los escritores en la Cuba de la época es el poema “A ratos esos malos pensamientos,” como vemos en el siguiente fragmento:

(...)
A veces uno tiene estos malos pensamientos
Pero, ¿Qué pasa en realidad?
Los maestros se suicidan o se hacen cautelosos,
Nos obligan a leer entre líneas,
Se vuelven listos en su pasión.
Y uno tiene los más negros presentimientos.
Porque en las tumbas no sólo yacen sus cadáveres,
Sino gente cifrada que están a punto de estallar.
Todos los días nos levantamos con el mundo;
Pero en las horas menos pensadas hay un montón de tipos
Que trabajan contra tu libertad, que agarran
Tu poema más sincero y te encausan.(en Peñas Bermejo, 1998)

Es peculiar la referencia a que “los maestros se suicidan o se hacen cautelosos” ya que el poema inicia mencionando el suicidio de Maiacovski en plena Revolución, pero más peculiar

aún es la mención de que sino sucumben, “se hacen cautelosos,” refiriéndose a los tantos poetas cubanos que optan por esta alternativa, recordando tal vez al mismo Nicolás Guillén, como uno de esos “maestros cautelosos.” En su sensibilidad, el poeta presiente la desgracia que se avecina, casi como profecía adelanta aquellos “tipos que trabajan en contra de tu libertad” y que sigilosos te agarran y te encausan por cuenta de los “poemas más sinceros.”

Las controversias alrededor de Padilla, como hemos visto, vienen de atrás, desde el cierre de *Lunes de Revolución* y otros incidentes como las tensiones con Lisandro Otero en 1967, quién en aquel momento era vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura. Estas tensiones surgieron cuando Padilla deploró, en un comentario agresivo publicado en *El Caimán Barbudo*, que el espacio dedicado por esta revista a la novela de Lisandro Otero *Pasión de Urbino*, que en 1964 había competido sin éxito por el Premio Biblioteca Breve, de la editorial catalana Seix Barral, no se le hubiese dado a la de Guillermo Cabrera Infante (ya exiliado en Londres) *Tres tristes tigres*, que fue la ganadora de aquel premio y que Padilla valora muy por encima de la de Otero. En su texto, aludiendo a las nefastas consecuencias de la estatalización de la cultura en los países del Este, en algunos de los cuales había vivido, Padilla pasa de lo literario a lo político con quejas y advertencias que obligaron a los jóvenes redactores de *El Caimán Barbudo* a responderle en un editorial pletórico de confianza en la singularidad democrática del socialismo cubano. Es por ésto que la declaración de la UNEAC menciona en sus párrafos concluyentes que,

También entendemos como una adhesión al enemigo, la defensa pública que el autor hizo del tráfuga Guillermo Cabrera Infante, quien se declaró públicamente traidor a la Revolución.

En última instancia concurren en el autor de este libro todo un conjunto de actitudes, opiniones, comentarios y provocaciones que lo caracterizan y sitúan políticamente en términos acordes a los criterios aquí expresados por la UNEAC, hechos que no eran del conocimiento de todos los jurados y que alargarían innecesariamente este prólogo de ser expuestos aquí.

El solo hecho de que el libro fue autorado por Padilla era ya razón suficiente para que el mismo no mereciera reconocimiento alguno, según los ejecutivos de la UNEAC, así que no es de sorprender que la controversia haya escalado al punto de objetar su consideración y finalmente, imponer semejante prógolo a la obra como requisito para su publicación.

La UNEAC honró su compromiso, expresado en la asamblea con los jurados, de publicar *Fuera del juego* y *Los siete contra Tebas*, pero no dio ni a Padilla ni a Arrufat el viaje a Moscú ni un peso de los mil que completaban el premio estipulado en las bases del certamen. El poeta y el dramaturgo vieron cómo sus respectivos libros tuvieron una circulación casi clandestina. El escritor Antón Arrufat fue obligado durante años a trabajar como auxiliar en una biblioteca en un barrio de La Habana y Padilla fue protagonista del iconográfico “Caso Padilla.” Como dice Díaz Martínez, “los meses que siguieron al concurso de la UNEAC presagiaban tormenta.” (en *Literatura.us*)

Los debates sobre la libertad de expresión en Cuba cobran un nivel altamente internacional en marzo de 1971 con el arresto de Heberto Padilla y su subsecuente liberación y confesión en abril de ese mismo año. La confesión de Padilla fue catalogada de forzada por los críticos de este incidente. En la misma, el autor se condenó a sí mismo y a sus colegas intelectuales, incluyendo a su esposa la poetiza Belkis Cuza Malé, de resentidos antirrevolucionarios llenos de orgullo y egotismo artístico. Padilla permaneció marginalizado y huyó de Cuba en 1980. (Menton, 1978, Luis, 2003, Howe, 2004) Protestas a nivel internacional fueron elevadas desde diversos puntos clave del ámbito literario latinoamericano. Por ejemplo el Club PEN de México emitió su desacuerdo con el encarcelamiento de Padilla en declaración firmada por nombres como Carlos Fuentes, Octavio Paz, y Juan Rulfo. El diario *Le Monde* de

París también publicó una petición a Fidel Castro, aunque esta fue en un tono más suave y afirmativo de la solidaridad de los co-firmantes con la Revolución cubana, pero no obstante, expresando su preocupación con el arresto de Padilla. En esta petición se argumentó que las autoridades cubanas habían coreografiado la confesión de Padilla y públicamente establecieron los paralelos entre el caso Padilla y los juicios de Stalin, tal y como sucedió en la Unión Soviética hacia los años 30. Para entonces, las políticas soviéticas provocaron críticas y divisiones entre la intelectualidad extranjera de izquierda, sobre todo en París en cuanto a su adherencia a los postulados estéticos de Moscú, donde para entonces el estilo ornamental fue calificado como una aberración en el desarrollo de la literatura rusa y fue denunciado como formalismo. Entre los firmantes de esta petición estaban Jean-Paul Sartre, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa entre otros.

El 27 de abril de 1971 Padilla fue liberado de prisión e inmediatamente apareció ante un consejo de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos, siendo introducido por su vice-presidente José Antonio Portuondo, debido a la ausencia del presidente Nicolás Guillén, quién se encontraba indispuesto ese día. De acuerdo a Portuondo, Padilla había pedido la oportunidad de explicar su situación. Fue entonces que Padilla hizo su presentación de tono confesional, la cual fue publicada inmediatamente en el volumen de Marzo-Junio de 1971 de la revista *Casa de las Américas*. Padilla inicia su confesión de la siguiente manera:

Ustedes saben que yo, desde el pasado 20 de marzo, estaba detenido por contrarrevolucionario. Por muy grave que parezca esta acusación está fundamentada...por una serie de injurias y difamaciones a la Revolución, que constituyen y constituirán siempre mi vergüenza frente a esta Revolución.³⁸

³⁸ en artículo publicado tras la muerte de Heberto Padilla, "El caso Padilla: fuera de la Revolución, nada." *Cubonet Internacional*. 27 de septiembre, 2000, Madrid, España.

Luego Padilla continúa con una minuciosa desgranación de todos los “pecados” y los de otros como su propia esposa Belkis Cuza Malé, siguiendo la tradición de confesiones stalinistas lo cual irritó a la comunidad letrada internacional.

La reacción del gobierno cubano a la crítica devenida de los intelectuales izquierdistas fue firme y radical. Las declaraciones del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura llevado a cabo en la Habana del 23 al 30 de abril de 1971 y el discurso de clausura del evento dado por Fidel Castro no solamente condenaba a,

la mafia de intelectuales burgueses pseudoizquierdistas... descarados que quieren ganar laureles viviendo en París, en Londres, en Roma. Algunos de ellos son latinoamericanos descarados, que en vez de estar allí en la trinchera de combate (APLAUSOS), en la trinchera de combate, viven en los salones burgueses, a 10 000 millas de los problemas...señores intelectuales burgueses y libelistas burgueses y agentes de la CIA...ratas intelectuales (30.04.71)

sino que también claramente definía las nuevas políticas de gobierno hacia las artes y su visión para la nueva Cuba, cuando dice que:

De manera que a nosotros nos parecía que este Congreso era un poco la imagen de la futura sociedad de nuestro país. Y habrá que ver si en un mundo así podrá vivir un analfabeto, un ignorante, y si incluso no se plantea desde ahora, entre otras muchas razones que se han expuesto de orden económico, científico y de todo tipo, la educación como condición elemental de vida espiritual y moral del hombre del futuro. Porque creemos que en una sociedad que avanza hacia niveles superiores de cultura, la vida para el ignorante será moralmente insoportable. (30.04.71)

En la visión de Castro no hay cabida para subdesarrollos mentales ni materiales. El anhelo del líder cubano es el desarrollo de la nación a través de los fundamentos de la educación, una educación 100% reglamentada por el estado, en la cual son inadmisibles las desviaciones. La secularización de las masas también es parte de la visión. Una secularización en la cual el nuevo dios es la alfabetización, la educación. Es imperativo para Castro que Cuba logre “niveles superiores de cultura.” La pregunta es ¿cuáles son estos niveles superiores de cultura?

Obviamente estos niveles superiores, de acuerdo a la opinión de Castro, son los niveles impuestos por la modernidad, donde es la educación institucionalizada la única que puede proporcionarlos. Bajo esta premisa, si el individuo ha asistido a la escuela es por tanto no ignorante (es decir, educado) y digno de formar parte de la sociedad, pero si no se ha asistido a la escuela, el individuo es ignorante, por consiguiente, será “moralmente insoportable” e indigno de ser llamado cubano. Es entonces a través de la educación institucionalizada que Castro piensa homogenizar a Cuba. La educación estandarizada eliminará las diferencias entre los cubanos, reemplazará la religión como fundamento de la espiritualidad y moralidad individual, borrarán las distinciones de clase y nivelará la balanza económica para lograr el equilibrio financiero que coloque a todos los ciudadanos en un mismo escalón económico. En resumen, la creencia de Castro es que si todos reciben la misma educación, todos serán iguales y unidos por un interés común.

Para muchos, las palabras del Líder durante este Congreso recalcaron la necesidad de consolidar e impulsar el movimiento de aficionados al arte y la literatura, con un criterio de amplio desarrollo cultural en las masas, contrario a tendencias elitistas. Al propio tiempo, se condenó el esnobismo, la extravagancia y demás aberraciones sociales que, en el campo del arte, se alejan de las masas y del espíritu de la Revolución. El Congreso pidió que se concentrara el esfuerzo en el desarrollo de formas artísticas propias, así como que se promoviera el conocimiento de los valores culturales de los pueblos latinoamericanos y se asimilara críticamente lo mejor de la cultura universal. El arte, proclamó el Congreso, es un arma de la Revolución, un instrumento contra la penetración extranjera. Consideró asimismo que la cultura es una actividad de las masas, nunca el monopolio de una élite.

Se condenó entonces todo intento de coloniaje en el orden de las ideas y de la estética y se planteó que era una responsabilidad del intelectual coadyuvar a la conciencia crítica del pueblo, en el seno del propio pueblo. Con la Revolución, el arte y la literatura dejan de ser mercancías, objetos sujetos a la ley de la oferta y la demanda y se crean las posibilidades para la expresión y la experimentación estética en sus más diversas manifestaciones, sobre la base del rigor ideológica y la alta calificación técnica. Una vez más el Congreso expresó que los organismos culturales cubanos serían vehículos de los verdaderos artistas de America Latina y Asia y Africa. (Derecho de la Revolución: ella crea y robustece las condiciones materiales y espirituales para el ejercicio de la más plena libertad de creación artística. La Revolución, entonces, por ende, tiene el deber de rechazar el intento de esgrimir la obra de arte contra el socialismo. Los creadores deben contribuir a la transformación social del país.) (Cossío Woodward, 84)

Este discurso fue entonces significativamente relevante para el futuro de las artes y la cultura en general y por otro lado, marcó también el inicio de la llamada época gris, en la que la represión de la expresión fue nota característica. Cualquier forma expresiva, sobre todo en el ámbito de la literatura, que no se mantuviera dentro de los parámetros estatalmente pre-establecidos, quedaría por fuera de la comunidad cultural cubana. Esta es la época en la cual el Estado mantenía control absoluto de las imprentas y de todo material que salía a la luz pública.

En este discurso Castro presenta a la comunidad cultural las prioridades del estado en referencia a la función de la literatura y al uso del libro, como nos dice:

Tenemos el Instituto del Libro, por ejemplo. Es cierto que se ha hecho un esfuerzo de impresión grande. Es cierto que se han triplicado, cuadruplicado, los libros impresos. Es cierto que, incluso, si vamos a atender el 100% de las necesidades, todas esas imprentas y todas esas capacidades son todavía limitadas, aun incluyendo la nueva imprenta que nos facilitaron los amigos de la República Democrática Alemana y que está a punto de entrar en producción.

Pero hay que tener un criterio preciso acerca de las prioridades de nuestro Instituto del Libro. Y ese criterio se puede resumir con estas palabras: en los libros que se impriman en el Instituto del Libro, la primera prioridad la deben tener los libros para la educación (APLAUSOS), la segunda prioridad la deben tener los libros para la educación (APLAUSOS), ¡y la tercera prioridad la deben tener los libros para la educación! (APLAUSOS.) Eso está más que claro. (30.04.71)

Libro que no “educe,” no será publicado. ¿Quién determinará si un libro educa o no? El Estado. Es decir, si el Estado no considera que tal o cual libro ha sido creado “para la educación,” ese libro no pasará por la imprenta y permanecerá olvidado en las gavetas polvorientas de algún joven escritor. La censura estatal será férrea de aquí en adelante en las letras cubanas.

Del caso Padilla, Castro hace referencia indirecta cuando dice,

...hay algunos libros de los cuales no se debe publicar ni un ejemplar, ni un capítulo, ni una página, ¡ni una letra!... Y creen que los problemas de este país pueden ser los problemas de dos o tres ovejas descarriadas que puedan tener algunos problemas con la Revolución, porque “no les dan el derecho” a seguir sembrando el veneno, la insidia y la intriga en la Revolución. Por eso, cuando trabajábamos en estos días en el Congreso, algunos decían que seguramente a eso me iba a referir yo esta noche. Pero, ¿por qué? ¿Por qué tengo que referirme a esas basuras? ¿Por qué tenemos que elevar a la categoría de problemas de este país problemas que no son problemas para este país? (APLAUSOS.) ¿Por qué, señores liberales burgueses?... (30.04.71)

Las “dos o tres ovejas descarriadas,” que son claramente los involucrados en el caso Padilla, no merecen siquiera mención ni la distinción de ser elevados al nivel de “problema” ya que para él la censura literaria y el cuarteo a la libertad de expresión no representa ningún “problema.” Para Castro, la libertad de expresión no es un “derecho” que los cubanos necesiten. El único que tiene el “derecho” es el Estado, el cual se le ha sido otorgado gracias a la Revolución, que es, como ya hemos visto, la única que tiene el “derecho” a existir.

Debido a que la censura no es un problema, entonces, no será ningún problema establecer y re-afirmar las medidas bajo las cuales la producción literaria se ha de llevar a cabo en la nueva Cuba. Como Castro mismo indicó, “por cuestión de principio, hay algunos libros de los cuales

no se debe publicar ni un ejemplar, ni un capítulo, ni una página, ¡ni una letra!” Por consiguiente, el estado estará encargado de ser el vigía de lo que salga a la luz pública y será el que decidirá lo que pueda tener el privilegio de ser publicado. Para ello, se refuerza el sistema de concursos literarios, cuyos ganadores serán los que resulten publicados. Los juzgados de estos concursos literarios estarán compuestos exclusivamente por simpatizantes de la Revolución, como lo afirma Castro,

¡Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad! (APLAUSOS.) y para volver a recibir un premio, en concurso nacional o internacional, tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad (APLAUSOS), revolucionario de verdad. Eso está claro. Y más claro que el agua. Y las revistas y concursos, no aptos para farsantes. Y tendrán cabida los escritores revolucionarios, esos que desde París ellos desprecian, porque los miran como unos aprendices, como unos pobrecitos y unos infelices que no tienen fama internacional. (30.04.71)

Quedan claro entonces los requisitos para lograr ser publicado en la Cuba de inicios de los años 70s, 1). ser revolucionario y 2). ganar un concurso literario juzgado por un panel de revolucionarios estatales.

Castro también establece los parámetros para la apreciación de las obras literarias al decir que,

...independientemente de más o menos nivel técnico para escribir, más o menos imaginación, nosotros como revolucionarios valoramos las obras culturales en función de los valores que entrañen para el pueblo.

Para nosotros, un pueblo revolucionario en un proceso revolucionario, valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre. (30.04.71)

Cada obra producida será escrutinada bajo la lupa revolucionaria, antes de otorgársele valor cultural y el privilegio de la publicación.

Castro cierra este discurso fundacional reiterando el deseo revolucionario de lograr la modernidad en la nueva Cuba cuando manifiesta,

...nosotros en el campo de la cultura tenemos que promover ampliamente la participación de las masas y que la creación cultural sea obra de las masas y disfrute de las masas. Y que los mejores valores que ha creado la humanidad en todos los siglos, desde la literatura antigua, las esculturas, las pinturas, igual que lo fueron los principios de la ciencia, la matemática, la geometría, la astronomía, puedan ser patrimonio de las masas, puedan estar al alcance de las masas, puedan comprenderlas y disfrutarlas las masas. (30.04.71)

Es deseo vehemente del Líder cubano que la nueva Cuba participe de la modernidad a través de la cultura que se ha desarrollado a lo largo de esa modernidad que nos llega, en Latinoamérica, a través de la cultura occidental. En ningún momento sugiere Castro la importancia de cultivar los elementos de las culturas no-occidentales prevalecientes en Cuba. En ningún momento sugiere Castro la relevancia de la cultura africana. En ningún momento sugiere Castro la relevancia del rescate de la memoria indígena, masacrada por esa otra moderna que ha tratado de conseguir su eliminación total. Ni siquiera lo autóctono latinoamericano constituye patrimonio de las masas. Muy por el contrario, el deseo de Castro es el de “luchar, trabajar por el desarrollo económico del país, por la base material, que junto al desarrollo de la ciencia, de la educación y del personal calificado [que] nos permita hacerlo,” personal que haya sido capacitado en español, la lengua que para muchos es la lengua del colonizador, leyendo clásicos como *El Quijote de la Mancha*, que para muchos es el clásico del colonizador, limitando las posibilidades de conexión e intercomunicación con los vecinos del Caribe que no son hispanos, construyendo una nueva Cuba moderna, mestiza, unificada, que raya peligrosamente en las líneas del antiguo colonialismo.

En resumen, bajo estas nuevas políticas se dictamina que:

1. El arte es una arma de la Revolución.

2. La cultura de una sociedad colectiva es una actividad de las masas, no el monopolio de una élite.
3. La Revolución libera el arte y la literatura de los férreos mecanismos de la oferta y la demanda imperantes en la sociedad burguesa. El arte y la literatura dejan de ser mercancías y se crean todas las posibilidades para la expresión y experimentación estética en sus más diversas manifestaciones sobre la base del rigor ideológico y la alta calificación técnica.
4. La formación ideológica de los jóvenes escritores y artistas es una tarea de máxima importancia para la Revolución. Educarlos en el marxismo-leninismo, pertrecharlos de las ideas de la Revolución y capacitarlos técnicamente es nuestro deber.
5. Para nosotros, un pueblo revolucionario en un proceso revolucionario, valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre. Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra la justicia, contra el bienestar, contra la liberación, contra la felicidad del hombre. No puede haberlo!
6. Nuestro arte y nuestra literatura serán valiosos medios para la formación de la juventud dentro de la moral revolucionaria, que excluye el egoísmo y las aberraciones típicas de la cultura burguesa.
7. Es que acaso cien mil profesores y maestros, para señalar sólo un sector de nuestros trabajadores, no podrían promover un formidable movimiento cultural, un formidable movimiento artístico, un formidable movimiento literario? Por qué no busquemos, por qué no promovemos, para que surjan nuevos valores, para que podamos atender esas

- necesidades, para que podamos tener literatura infantil; para que podamos tener muchos más programas de radio y de televisión educacionales, culturales e infantiles?
8. El apoliticismo no es más que un punto de vista vergonzante y reaccionario en la concepción y expresión culturales.
 9. Es insoslayable la revisión de las bases de los concursos nacionales e internacionales que nuestras instituciones culturales promueve, así como el análisis de las condiciones revolucionarias de los integrantes de esos jurados y el criterio mediante el cual se otorgan los premios.
 10. Al mismo tiempo, se precisa establecer un sistema riguroso para la invitación a los escritores e intelectuales extranjeros, que evite la presencia de personas cuya obra e ideología están en pugna con los intereses de la Revolución (Menton, 1975)

Estos dictámenes no dejan cabida alguna para relativismos. Es decir, o se produce dentro de los estándares establecidos por la ideología de la Revolución o no se produce. En efecto, el desarrollo de la literatura en la Cuba post-revolucionaria tiene que verse como producto de una cultura política, debido a la enérgica participación del estado cubano en la labor cultural.

Estas declaraciones y nuevas políticas en cuanto a las artes y la literatura impregnaron los círculos literarios cubanos y permearon las mentalidades de aquellos en posiciones de poder dentro de estos círculos, convirtiéndose en estándares contra los cuales se juzgarían producciones subsiguientes. A partir de estas declaraciones, se centraliza la actividad cultural en Cuba bajo el Ministerio de Cultura a cargo de Armando Hart, en el intento de forjar una cultura homogénea y políticamente alerta con presupuestos de base para la creación artística claramente establecidos:

1. La literatura tiene que estar enraizada en la política, dentro de la lucha revolucionaria, con la función de “arma de la Revolución”.

2. la accesibilidad de la literatura a las masas con la consecuente sospecha de que el arte “difícil”, es decir, experimental o de corte modernista, oculte una posición implícitamente contra-revolucionaria (Méndez Rodenas, 2002).

El impacto de la política cultural de la Revolución produce una polarización de la cultura cubana, dejando a muchos escritores sin la posibilidad de publicar sus obras debido a la censura interna. Es precisamente en estos momentos cruciales para la literatura cubana cuando los tojosistas comienzan la producción de su obra, situación que podría explicar de cierta manera su exclusión del canon literario cubano³⁹.

3.3 FRENTE UNIDO, REVOLUCIÓN Y RAZA

El socialismo de Castro tiene un trasfondo unitario que presupone la homogenización del pueblo dentro de una sola clase, la clase obrera mayoritaria, la clase populista, donde no existan distinciones ni diferencias. Ideologías como el mestizaje, entendido como blanqueamiento de la masa, el patriotismo, el nacionalismo son invocadas cuando lo que se busca es la unidad nacional a través de la homogenización que elimina las diferencias. A lo largo de su gobierno, Castro ha utilizado la ideología del mestizaje de acuerdo a su conveniencia y dependiendo de las circunstancias y la necesidad que se presente. Durante los años primeros de la Revolución, la consigna fue el pluralismo que se suponía iba a incluir a todos en la nueva sociedad. La creación

³⁹ El llamado “quinquenio-gris” durante la primera mitad de los años 70, inaugurado por el caso Padilla, afectó adversamente a varias generaciones de escritores cubanos, restringiendo sus libertades y sus posibilidades de éxito y de publicación. Este período fue caracterizado por la caza de disidentes y sediciosos potenciales, el envío de homosexuales a los campos de reeducación y por la censura draconiana. Todo esto constituyó barreras para poetas como los tojosistas quienes buscaban una alternativa a la producción del momento.

de este hombre nuevo surge de esta idea de la unidad y de la inclusión. Sin embargo, la pregunta es qué pasa con el hombre viejo? No hay acaso cabida para este en la nueva Cuba? Continuando con un vistazo a las palabras de Castro a través de las épocas, desde sus más tempranas, es posible observar su posición y su estrategia para lograr esa anhelada unidad nacional.

Según las palabras de Castro en su aparición en el programa de televisión "Ante la prensa", La Habana, 2 de abril de 1959,

(...) No hacemos nada con dar libertades que son solamente teóricas. El derecho a escribir, muy bonito; pero el que no sabe escribir no puede tener derecho a escribir. El derecho a hablar libremente, muy bonito; pero el analfabeto que no ha abierto un libro nunca en su vida, porque no le dieron oportunidad, no puede tener derecho a hablar. Los derechos, desgraciadamente, son más relativos que lo que el ideal humano desea: que los hombres fueran más libres todavía.

Yo quisiera que los hombres fueran más libres todavía. La gran verdad es que el hombre aun si sabe escribir y sabe hablar no tiene dónde hablar ni dónde escribir. Luego, la gran verdad es que esos derechos, por los cuales ha sufrido tanto la humanidad, son más restringidos de lo que parece y lo que deben los hombres verdaderamente democráticos es tratar de ampliar esos derechos a todo el mundo (...) (02.04.59)

He aquí una de las primeras indicaciones de lo que ocurriría con aquel "hombre viejo" en la nueva Cuba. Simplemente, no hay espacio social para él o ella en la Cuba de Castro. En otras palabras o se cambia o se queda por fuera. Lo más significativo, sin embargo, es que inclusive si se llega a lograr el cambio radical de analfabeta a alfabetizado, no existe garantía de acceso tampoco ya que "los derechos, desgraciadamente, son más relativos que lo que el ideal humano desea..." Y quién determina ese relativismo, no las habilidades individuales sino las medidas implantadas por la Revolución. Es así que se busca entonces la construcción de una sociedad en la que todos sus miembros estén cortados bajo el mismo patrón. Así que utilizando la motivación que provee la idea de justicia social, Castro moldea la sociedad para unificarla y homogenizarla.

Esta retórica de la justicia social se hace presente en casi todos sus discursos y provoca la misma reacción en los receptores, una reacción llena de emoción y entusiasmo, he aquí el carisma del líder. Es Castro el gran comunicador cubano, quien a través del uso efectivo de la retórica política establece una significativa conexión con el público receptor de sus discursos, conexión emotiva y fervorosa. El uso prominente del pronombre “nosotros” para indicar pueblo y que él también es parte de este pueblo, es una de sus estrategias características junto con los enunciados interrogativos, tan abundantes en su discurso. Estas interrogaciones son de carácter incitativo, no conllevan a una petición de respuesta sino que son usadas para establecer la interacción con el receptor. Sin embargo, en el caso de los discursos del máximo líder, su alto contenido ideológico causa reacciones tan emotivas que los receptores gritan las respuestas a tales preguntas retóricas. El discurso de Castro también es adornado con otra estrategia retórica que es la repetición, la cual se encuentra generalmente al final de sus apariciones, pero también en el texto de sus palabras. Las mismas no corresponden a una exigencia informativa, sino a la necesidad de reforzar la idea y adornar el discurso político. Dicotomías repetitivas son característica al final de sus discursos y cumpliendo una fortísima función exhortativa.

El gran comunicador de masas cubano conoce muy bien entonces los elementos de la retórica que le facilitan la mayor efectividad y emotividad en sus discursos, por lo cual es tan importante para cualquier análisis de la sociedad cubana basado en las palabras del máximo líder el poder navegar a través del laberinto retórico para poder extraer la substancia de lo que se plantea. Por ejemplo, veamos un fragmento de la Segunda Declaración de la Habana, del 4 de febrero de 1962,

¿Cómo podrá creerse en ningún beneficio, en ninguna Alianza para el Progreso, con el imperialismo, bajo qué juramento, si bajo su santa protección, sus matanzas, sus persecuciones aún viven los indígenas del sur del continente, como los de la Patagonia, en toldos, como vivían sus antepasados a la venida de los descubridores, casi quinientos

años atrás? ¿En dónde los que fueron grandes razas que poblaron el norte argentino, Paraguay y Bolivia, como los guaraníes, que han sido diezmados ferozmente, como quien caza animales y a quienes se les ha enterrado en los interiores de las selvas? ¿En dónde esa reserva autóctona, que pudo servir de base a una gran civilización americana –y cuya extinción se la apresura por instantes– y a la que se la ha empujado América adentro a través de los esteros paraguayos y los altiplanos bolivianos, tristes, rudimentarios, razas melancólicas, embrutecidas por el alcohol y los narcóticos, a los que se acogen para por lo menos sobrevivir en las infrahumanas condiciones (no sólo de alimentación) en que viven? ¿En dónde una cadena de manos se estira –casi inútilmente– por sobre los lomos de la cordillera, sus faldas, a lo largo de los grandes ríos y por entre las sombras de los bosques para unir sus miserias con los demás que perecen lentamente, las tribus brasileñas y las del norte del continente y sus costas, hasta alcanzar a los cien mil motilones de Venezuela, en el más increíble atraso y salvajemente confinados en las selvas amazónicas o las Sierras de Perijá, a los solitarios vapichanas, que en las tierras calientes de las Guyanas esperan su final, ya casi perdidos definitivamente para la suerte de los humanos? (04.02.62) [Discurso de fibra conservadora](#)

Son largos párrafos repletos de cuestionamientos que encierran una ideología escondida en la retórica interrogativa. Lo que Castro nos dice aquí es sencillamente que los pueblos indígenas viven en un atraso feroz del cual el capitalismo no los ha podido ni podrá salvar, que solo el socialismo es el único que podrá poner fin a los siglos de opresión y es el único sistema bajo el cual los indígenas lograrán su verdadera humanidad, la humanidad que otorga la justicia económica y social a través de la modernidad. En las circunstancias actuales, según las implicaciones de Castro, estos grupos pueden considerarse sub-humanos. Es la teoría del hombre viejo una vez más en la que solo el socialismo le podrá otorgar su humanidad. El que los grupos indígenas vivan aún bajo las mismas tradiciones y costumbres en las que vivían antes de llegar los españoles al área representa, para Castro, una realidad abrumadora e intolerable que los convierte en una raza “triste, rudimentaria, razas melancólicas, embrutecidas por el alcohol y los narcóticos.” Es decir, que según la mentalidad socialista de Castro, el hecho de que los grupos indígenas de las Américas continúen viviendo en las condiciones en que vivían antes de la llegada de los europeos constituye un atraso ya que estos grupos no han participado ni se han beneficiado con las fuerzas modernizantes que este encuentro ha producido. Una vez más se ve

la modernidad como meta civilizadora y no se le da su justo crédito a las sociedades nativas que prefieren conservar sus estilos de vida autóctonos antes de sucumbir ante ese esfuerzo civilizatorio que termina siempre con su exterminación. No se reconoce entonces la conservación de sus tradiciones como expresión de agencia en estos pueblos “atrasados.” Los indígenas de la América del Sur no son más que salvajes que viven en la barbarie para Castro, que confinados por el capitalismo “en las profundidades de los llanos en donde no llega ni el menor átomo de la cultura, de luz, de pan, ni de nada,” salvajes atrasados, drogatictos e incultos, a los que el paternalismo socialista ha de salvar para luego convertir en “formidable caudal de trabajo.” Es decir, que gracias a los cambios advenidos por los ideales del Líder cubano, el individuo sí se transformará, pero no necesariamente logrará adquirir esa “humanidad” que supuestamente le falta, sino que más bien pasará de ser sub-humano a convertirse en combustible social dejando atrás su cultura, tradiciones, creencias y su forma de ser y estar en el mundo.

En otro ejemplo tenemos las palabras pronunciadas al clausurar los actos del V aniversario de los Comités de Defensa de la Revolución en la concentración efectuada en la Plaza de la Revolución el 28 de Septiembre de 1965:

¡Nosotros, con nuestra Revolución, no solo estamos erradicando la explotación de una nación por otra nación, sino también la explotación de unos hombres por otros hombres! (Aplausos.)

¡Sí! Nosotros hemos declarado en asamblea general histórica que se condena la explotación del hombre por el hombre (Aplausos); ¡nosotros hemos condenado la explotación del hombre por el hombre, y nosotros erradicaremos en nuestra patria la explotación del hombre por el hombre! (Aplausos y exclamaciones de: “¡Fidel!, ¡Fidel!”) Nos diferenciamos de Estados Unidos en que allí un gobierno de castas privilegiadas y poderosas ha establecido un sistema, en virtud del cual esa casta explota al hombre dentro del propio Estados Unidos, y esa casta explota al hombre fuera de Estados Unidos (...)

Y así, nuestro camino es tranquilo, es seguro, es firme, es irrevocable, es indestructible. El porvenir es nuestro, y mientras más marchemos hacia adelante más lejos irá quedando toda aquella podredumbre, más lejos, más atrás irá quedando toda aquella miseria y mezquindad humanas, y cada vez veremos más sumergirse en la noche del olvido a los que no creyeron en su país, a los que no creyeron en su patria, a los que la traicionaron

(APLAUSOS), a los que la abandonaron, ¡porque un sol luminoso alumbra el futuro de nuestro pueblo y de nuestras nuevas generaciones! (28.09.65)

Se aprecia la emotividad que sugieren las palabras de Castro y las reacciones que las mismas evocan en los presentes. Castro promete que en Cuba no pasará lo mismo que sucede en Estados Unidos donde la justicia social es inexistente y lo que impera es el abuso del hombre por el hombre. Esa condición será erradicada en la Cuba socialista de Castro y es el ideal de esta justicia social, uno de los aspectos fundamentales para la unificación de la sociedad cubana. También se reitera el culto al futuro y repudio al pasado. El “sol luminoso” del porvenir alumbrará a una Cuba unificada y pluralista, donde no hayan distinciones de castas, de clase, de raza, de sexo, de estilo de vida, de religión, de opinión, de ideas, de formas de pensar, de formas de ser y estar en el mundo.

Esta tarea de unificación se convierte así en una prioridad desde inicios de la Revolución. Uno de los primeros actos simbólicos sucedió el día que los revolucionarios entraron a la Habana, cuando los tanques destruyeron las cercas erigidas en las playas de hoteles habaneros que habían sido designados para blancos solamente. (Ryan, 1994) También es notable como desde muy temprano, en su discurso del 22 de marzo de 1959, Castro reprocha las actitudes racistas del pasado e invoca la renovación que habrá de suceder en Cuba bajo su gobierno, afirmando que, “La mentalidad del pueblo está todavía condicionada por muchos prejuicios, muchas creencias y muchas costumbres del pasado...” y que entre las muchas batallas que hay que librar en la nueva sociedad cubana es la que él mismo denomina “la cuarta batalla,” la batalla “porque se acabe la discriminación racial en los centros de trabajo.” Agrega Castro que “De todas las formas de discriminación racial, la peor es aquella que limita el acceso del cubano

negro a las fuentes de trabajo porque es cierto que ha existido en nuestra patria, en algunos sectores, el bochornoso procedimiento de excluir al negro del trabajo.” Castro agrega que,

Hay dos tipos de discriminación racial: una, es la discriminación en centros de recreo o en centros culturales, y otra, que es la peor, la primera que tenemos que batir, la discriminación racial en los centros de trabajo (APLAUSOS); porque si una delimita las posibilidades de acceso a determinados círculos, la otra —mil veces más cruel— delimita el acceso a los centros donde puede ganarse la vida, delimita las posibilidades de satisfacer sus necesidades, y así cometemos el crimen de que al sector más pobre le negamos precisamente más que a nadie la posibilidad de trabajar. (22.03.59)

Con estas palabras Castro torna las luchas reivindicativas de los afrocubanos en meras luchas económicas y de clase como si hacer desaparecer la segregación y la discriminación en el campo laboral fuera la fórmula mágica para borrar todo vestigio de discriminación racial que esta comunidad ha experimentado desde su llegada a la isla.

En este discurso, Castro también se refiere a la necesidad de revitalizar el sistema de educación público para que eliminando la segregación en esta área, se pueda ayudar a eliminar los estragos de la discriminación racial en general. Esta integración en la educación logrará que todos aprendan a vivir juntos, “como hermanos, el blanco y el negro. Y si en la escuela pública se juntan, se juntan después también en los centros de recreo, y se juntan en todas partes. Pero cuando se les educa separados —y la aristocracia educa a sus hijos separados del negro—, es lógico que después no puedan estar juntos tampoco en los centros culturales o de recreo el blanco y el negro.”(22.03.59) Las palabras de Castro ofrecen así esperanza a los afrocubanos quienes han sido relegados a la marginalidad a lo largo de la historia. Para ellos, escuchar al Líder abogar por la superación económica de su comunidad y por la integración en el ámbito educativo representa un gran avance en la lucha por la subjetividad, sobre todo cuando Castro afirma que “nadie se puede considerar de raza pura, y mucho menos de raza superior.”(22.03.59)

El 2 de septiembre de 1960, la *Primera Declaración de la Habana*, se convierte en un documento de gran proyección, donde se advierte la dirección que la Revolución tomaría incluyendo su posición ante el racismo al establecer el principio de incompatibilidad de la democracia con la discriminación racial. En esta *Declaración* se establece, entre otros derechos, “el derecho de los negros y los indios a la dignidad plena del hombre,”(02.09.60) y la potencialidad de estos grupos en sus propias reivindicaciones.

Estos primeros pasos en la renovación de la sociedad cubana a raíz de la Revolución que llevarán supuestamente a la eliminación de las distinciones raciales, tienen como objetivo prioritario llevar a la formación de un frente social unido, amparándose bajo los preceptos proclamados por José Martí en el siglo diecinueve. Como lo dijo Cintio Vitier al celebrarse, en diciembre del 2000, la II Reunión anual del Comité Nacional de la Sociedad Cultural José Martí,

Una Sociedad Cultural que se inspira en la vida y la obra de José Martí, está naturalmente llamada a proponer en Cuba y fuera de Cuba un modelo de cultura tan verdaderamente integral como el que personalmente sustentó nuestro Apóstol, que dijo -y sirvan estas palabras tuyas para resumir una idea que expresó y encarnó de muy diversas maneras: “quien ni a Homero, ni a Esquilo, ni a la Biblia leyó ni leyó a Shakespeare, -que es hombre no piense, que ni ha visto todo el sol, ni ha sentido desplegarse en su espalda toda el ala.” El legado griego, el mensaje judeocristiano, el umbral renacentista de la modernidad, aparecen así reconocidos como raíces culturales del humanismo integrador martiano. (

Vitier, 2000)

Y por consiguiente como raíces culturales de toda sociedad basada en los preceptos martianos, preceptos éstos que proponían también una sociedad mezclada donde el color y las distinciones étnicas y culturales quedaran diluídas dentro de una entidad homogénea, comprometida y armoniosa, dentro del “umbral de la modernidad.” Esta nación unificada será la única que pueda pararse firme ante el enemigo imperialista que quiere ver a Cuba dividida en mil pedazos para poder destruirla.

La unidad nacional es el arma más efectiva en contra de las agresiones de los que quieren ver al experimento cubano convertido en un fracaso. Castro repite este concepto una y otra vez en sus declaraciones desde el inicio de su gobierno, como por ejemplo vemos en La Segunda Declaración de la Habana hecha el 4 de febrero de 1962,

El divisionismo, producto de toda clase de prejuicios, ideas falsas y mentiras; el sectarismo, el dogmatismo, la falta de amplitud para analizar el papel que corresponde a cada capa social, a sus partidos, organizaciones y dirigentes, dificultan la unidad de acción imprescindible entre las fuerzas democráticas y progresistas de nuestros pueblos. Son vicios de crecimiento, enfermedades de la infancia del movimiento revolucionario que deben quedar atrás...En ese amplio movimiento pueden y deben luchar juntos por el bien de sus naciones, por el bien de sus pueblos y por el bien de América, desde el viejo militante marxista hasta el católico sincero que no tenga nada que ver con los monopolios yanquis y los señores feudales de la tierra. (04.02.62)

Castro afirma que ese “divisionismo...dificulta la unidad de acción imprescindible entre las fuerzas democráticas y progresistas de los pueblos,” de tal manera la unidad nacional tiene que ser promovida a toda costa para que la Revolución pueda sobrevivir. La nueva nación no puede admitir un sistema clasista ni tampoco una sociedad en la que se desarrollen identidades fragmentadas. En su lugar, todas estas posibles identidades alternativas son canalizadas por el sistema con la creación de una ideología dominante que sigue el patrón del mestizaje o inclusive, del mulataje en el caso de Cuba, como una identidad prototípica de la nación moderna, de la nación nueva, de la nueva Cuba.

Según Alejandro de la Fuente en su libro *A Nation for All*, del 2001, esta identidad prototípica de la nación moderna ha tenido efectos sociales contradictorios en Cuba ya que por un lado, ha contribuido a ignorar o a invisibilizar las demandas específicas de los afrocubanos por justicia social, pero al mismo tiempo les ha abierto las posibilidades de poder participar dentro de la nación de alguna manera. De la Fuente comenta que el racismo persiste en Cuba incluso después de la Revolución Castrista, surgiendo así una serie de contradicciones en las que

se asocian ciertas identidades sociales con “razas” específicas, y al mismo tiempo se niega la importancia de las implicaciones sociales de la raza, animando públicamente la formación de nuevas identidades amparadas bajo terminologías abarcadoras y sin connotaciones raciales como por ejemplo “revolucionarios”, “patriotas”, o sencillamente “el pueblo,” concordantes con las ideologías martianas de “nuestra américa mestiza” en la que todos están felizmente mezclados e integrados.

Esta ideología del mulataje o de las identidades nuevas fabricadas por la oficialidad relega elementos sociales como la afrocubanía a formar parte del origen remoto de la historia del país, negando su vigencia al diluir su existencia en el ajiaco revolucionario. Vemos que en 1962, en la *Segunda Declaración de la Habana*, Castro proclamó que el racismo había desaparecido de la isla junto con la erradicación de los privilegios de clase por lo tanto, el problema racial había sido resuelto al igual que la mayoría de los problemas sociales en la nueva Cuba. Como consecuencia de esta proclamación, se impone en Cuba un tabú o una institucionalización del silencio sobre la discusión pública sobre la raza como señala Jean Muteba Rahier en su ensayo, “El estudio de las “formaciones raciales” en América Latina” del 2004. Muteba Rahier indica que el gobierno de Fidel Castro tomó una serie de medidas dirigidas a secularizar o a folklorizar los ritos afrocubanos, legitimando así la asociación habitual entre la negritud y el atraso. De la Fuente apunta que en la década de 1960 “las autoridades revolucionarias observaban a la religión afrocubana como un atavismo cultural incongruente con la construcción de una sociedad moderna, un obstáculo del pasado que debía ser eliminado.” Vemos aquí también como el anhelo de la Revolución es el de establecer una sociedad moderna, no el de salirse de la modernidad. El paraguas de la modernidad cobija los ideales revolucionarios.

Vemos entonces que si por un lado la sociedad cubana experimentó un giro completo con el triunfo de la Revolución, con un beneficioso impacto económico para la clase obrera, por otro lado, el deseo de unidad buscaba diluir o al menos canalizar las inquietudes propias de las diversas identidades alternativas existentes en la isla como ha sido el caso preponderante de la experiencia afrocubana y específicamente en el área de sus prácticas religiosas, las cuales la oficialidad ha tratado de folklorizar y fosilizar para así poderlas neutralizar. Por lo tanto, estas presiones estatales han causado que muchos paleros, abakuas, yorubas, arachás y otros renunciaran voluntariamente a sus creencias y se incorporaran a la nueva identidad oficialista revolucionaria, sobre todo en los años primeros de la Revolución. Esta nueva identidad oficialista, como hemos visto, se ampara bajo una nueva categorización a-racial y a-étnica, llámese pueblo o revolucionario o camarada o compañero, cuyo rasgo sobresaliente para los afrocubanos es la idea de que África no se contempla como una tierra de retorno, sino como un pasado, como un origen, pero no como parte integral del presente ya que sus miembros están arraigados en la Isla. Además, la condición económica de los afrocubanos mejoró notablemente después de la Reforma Agraria y las leyes de la Reforma Urbana, que les dio tierras a pequeños productores y bajó las rentas un 50% en las ciudades. Por lo tanto, los creyentes y ejecutantes de religiones afrocubanas pasaron a ser instruidos y a contar con empleos, mientras el mestizaje se extendía en sus filas con gran rapidez. En el panorama social de la Revolución, las desigualdades eran vistas como mínimas, por lo que se llegó a concebir que el racismo era un problema resuelto luego del establecimiento de las mencionadas leyes y reformas. Por otra parte, en este panorama revolucionario, el tema del racismo también suscitaba recelos, ante la necesaria unidad, por lo que desde las estructuras de poder se miró con desconfianza cualquier intento de traerlo a la polémica pública, lo que convirtió al tema en tabú durante estos años de la incipiente

Revolución. Se generó así una especie de consenso social alrededor de la inconveniencia de traer a colación esta problemática, lo que la silenció.(Zurbano, 2006) He aquí uno de los absurdos a la manera de C.R.L. James, en el que se propone la integración y el populismo, a costa de la individualidad étnica/cultural.

El asumir que el racismo está 100% co-relacionado con la economía es un error, como lo señala Gisela Arandia Covarrubia, investigadora del Centro de Estudios de los Estados Unidos, Universidad de la Habana (CESEU) en su artículo “A Panorama of Afro-Cuban Culture and History. One Way to Strengthen Nationality.” Arandia Covarrubia dice:

Obviously, the romantic atmosphere that involved all of us, whites and Blacks, created the false view that with the will and good intentions the problem would be resolved. The majority of the Afro-Cuban population had supported the Revolution. Some ideologists thought, and still do, that the racial problem is directly proportional to the economic situation. Today it is quite clear that it is a mistake to consider the racial problem solely from the perspective of class struggle of dispossessed groups. *(la atmósfera romántica que nos envolvió a todos nosotros, blancos y negros, creó una visión falsa que con la voluntad y las buenas intenciones el problema quedaría resuelto. La mayoría de la población afrocubana ha apoyado la Revolución. Algunos ideólogos pensaron y todavía lo piensan, que el problema racial es directamente proporcional con la situación económica. Hoy es bien claro que es un error considerar el problema racial solamente desde una perspectiva de la lucha de clase de los grupos desposeídos.)*

El resultado de un ajuste económico en la sociedad que conlleve el advenimiento de la justicia social no significa que todos los grupos étnicos logren la igualdad de forma instantánea, ya que, según la autora, en el caso de los Afrocubanos, ellos no tuvieron el mismo punto de partida. La autora también señala que los siglos de racismo no pueden ser eliminados de buenas a primeras ni siquiera con el establecimiento de leyes que prohíban la discriminación y protejan a los grupos oprimidos. Negar el problema no lo soluciona, decir que no existe no lo elimina. Es esta la raíz del absurdo.

Linda S. Howe en su ensayo “La producción cultural de artistas y escritores “afrocubanos” en el período revolucionario,” 2001 presenta la interrogante de si la producción

cultural cubana post revolucionaria refleja la realidad de la integración social en Cuba o si ella ha fabricado una retórica de una armonía racial ideal. También se pregunta Howe si es que la promoción en los años 60 de aspectos folklóricos eclipsa las ideas de una política de separatismo negro, neutralizando así otras expresiones culturales afrocubanas, o si las expresiones artísticas e intelectuales de los negros se quedaron restringidas o integradas en una agenda al nivel nacional. Y cómo afecta esto la voz de las mujeres afrocubanas, si ambas barreras de género y raza influyen en la producción cultural. Asevera Howe que las contribuciones intelectuales y artísticas de las mujeres afrocubanas no han recibido atención en una sociedad que supuestamente existe sin colores (una sociedad utópicamente "ciega" en cuanto a las razas). Una vez más, al confrontarse la ideología oficialista con la realidad se aprecia la paradoja del pluralismo homogenizante que ocasiona las rupturas y divisiones que buscó eliminar.

Howe comenta como en los años 60 los afrocubanos intentaron mantenerse con la posición utópica de la Revolución: un nacionalismo homogéneo que politizaba la estética, fusionaba lo político, lo ideológico y lo cultural en un intento de salir del imperialismo, de las tradiciones religiosas y del racismo institucional. Sin embargo, muchos factores crearon un abismo entre el idealismo de los escritores y artistas afrocubanos y la realidad para cambios prácticos en la sociedad cubana. La mayor parte de la clase obrera afrocubana se aprovechó de los inmensos beneficios materiales que la Revolución les proveyó y tuvo poco conocimiento del llamado de los intelectuales negros para el poder cultural y político. No había vínculos establecidos entre las masas negras (que deseaban un cambio social y económico real dado que una gran parte de la población negra era analfabeta y pobre antes de la revolución), y la intelligentsia afrocubana (que leía a Malcolm X y avisaba una revolución dentro de la revolución para unir a los afrocubanos de diversos orígenes socioeconómicos y políticos). Por tanto, en

Cuba, un movimiento de conciencia negra políticamente motivado no sucedió en gran escala en los años primeros de la Revolución.

Howe sugiere que los escritores y artistas afrocubanos han tenido limitadas opciones ideológicas para su producción cultural y que la opción después de la Revolución ha sido la de estetizar la cultura negra, proponiendo una aproximación humanista y marxista hacia el racismo que significa, primero y siempre, la lucha de clases. No han logrado así provocar cambios, sobre todo en las primeras décadas después de la Revolución, donde pudiera surgir una radical estética negra que vincule la retórica separatista inspirada en los movimientos de la Negritud y el Poder Negro unidos a expresiones culturales y religiosas de origen africano, a un arte radicalmente politizado que va fuera de los límites de la retórica nacional cubana y de los estereotipos culturales dominantes de la articulación negra.

Un ejemplo que Howe presenta de esta situación es su entrevista con la poeta afrocubana Nancy Morejón llevada a cabo en 1994 donde Morejón señala la exclusividad del término "afrocubano" y menciona el peligro de la comercialización de los elementos de la cultura afrocubana como folklore. Aunque el concepto de cultura afrocubana no es válido en cuanto que no es capaz de abarcar la totalidad de la sociedad cubana, uno no debe negar su existencia. Evidentemente, Morejón no está en contra del uso del término de cultura afrocubana, comenta Howe, ya que ella señala que ello debe ser entendido históricamente en relación con la cultura hispánica y que los estudiosos conceptualizan su evolución y preservación como las principales manifestaciones religiosas y un centro de resistencia negra. Desafortunadamente como señala Morejón, los sucesivos gobiernos cubanos a menudo permitieron la realización de aspectos afrocubanos lucrativos para que se manifestaran ellos: música, adivinación, carnavales organizados, etc. Admite que al aceptar la cultura cubana como una simbiosis de culturas se

corre el riesgo de neutralizar el contexto en que esta cultura se produce. La producción cultural y la historia de los afrocubanos están en una lucha por definir la "cubanidad" contra un ideal cultural eurocéntrico. Como dice Morejón, las actividades basadas en la religión y la cultura siempre han implicado una historia de insurgencia contra la total negación u obliteración.

Es así pues que los esfuerzos para definir la cultura negra constituyen una búsqueda de nociones más descentralizadas de cultura, pero como se aprecia en las palabras de Morejón, esta búsqueda está todavía bajo un contexto de dominación que no permite el cambio radical de su definición como identidad separada [ocasionado por el hecho de que la Revolución está enmarcada dentro de la modernidad, la cual, como hemos visto, aboga por la homogeneidad y está profundamente ligada al colonialismo]. La identidad afrocubana está aún definida en meros términos folklóricos que niegan varias y muy críticas versiones de la historia. Como dice el crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, el concepto igualitario que califica a la cultura cubana en términos democráticos y sincréticos, "mestizaje" (una mezcla de culturas y razas que produce una nueva y sintética raza) corre el riesgo de ser un término abarcador con el cual se borran todas las diferencias, las relaciones de poder y los conflictos de intereses en una sociedad (Mosquera, 1996). Esta es la realidad que continúa después del 59, porque como lo presenta el mismo Fidel, "cuando no existe el mestizaje en la sangre, tiene que existir el mestizaje en el alma." (3.02.99)

A este pensamiento contraponemos la idea de que el arte politizado de retórica nacionalista en la producción afrocubana de los años sesenta pertenece a aquellos autores y artistas que conformaron con el patrón cultural pre-establecido por la Revolución. Sin embargo, hubo agentes culturales que elaboraron sus obras desde una articulación de consciencia étnica, los cuales fueron sepultados por el centro de poder cultural. Es cierto que la cara del autor afrocubano está representada por elementos como Guillén y Morejón promotores de esa

homogenización forjadora del frente unido, también es cierto que hubo autores afrocubanos que por realizar su obra fuera de dichas limitantes, no fueron tomados en cuenta. Es el caso, por ejemplo de Walterio Carbonell y su libro *Crítica: cómo surge la cultura nacional*,” de 1961, donde su autor, un activo militante comunista desde la década de los 40, luchador por los derechos de los afrocubanos, periodista, investigador y etnólogo formado en Francia durante los 50, revisa la historia cultural nacional y hace una radical evaluación de esta, señalando sus fundamentos racistas, colonizados y burgueses. Carbonell lamenta como hubiera sido posible adelantar en la lucha contra la dominación burguesa y sus preceptos racistas, “si desde el principio de la república, un grupo de hombres radicales hubiera hecho recordar de manera sistemática el origen de las riquezas de la burguesía y los procedimientos que utilizaron para convertirse en potentados.” (Carbonell, 1961) Gracias a la preservación de esta memoria viva y larga, la República hubiera podido lograr descubrir “su verdadero rostro detrás de la máscara de democracia con que la burguesía lo ocultaba...” pero como no sucedió así, afirma Carbonell, “la llamada unión sacra entre los cubanos, la invocación a la república con todos y para todos, la defensa de los intereses nacionales y todas estas palabrejas, sirvieron maravillosamente a los fines de la dominación burguesa.” (Carbonell, 1961) El autor procede luego a poner de sobre aviso a la Revolución del 59 liderizada por Castro, para que no suceda lo mismo en esta coyuntura histórica. Es pues que Carbonell exhorta al Estado a ofrecer recordatorios al pueblo sobre su pasado colonizado ya que esto es “muy saludable porque todavía sobreviven en la conciencia de muchas gentes los prejuicios y vicios mentales, que fueron creados por las condiciones sociales del pasado.” Es pues imprescindible, de acuerdo a Carbonell, “recordar la historia verdadera de la burguesía, historia falseada por los políticos, los profesores, los historiadores, porque la burguesía fundó su autoridad no sólo en el poder económico y político,

sino también en el poder de las mentiras propagadas por sus hombres cultos. Y porque además, muchas de esas mentiras son tenidas hoy por verdades aún por aquellos que son revolucionarios, que han contribuido a liberar a nuestro país de la dominación burguesa, pero que han sido incapaces de liberarse de todo el poder ideológico de la burguesía.” (Carbonell, 1961) Es pues con estos consejos propagados a lo largo de su libro que Walterio Carbonell parece presentir el deslizamiento de todas las esperanzas revolucionarias de no tomar en cuenta la memoria larga y descuidar la subjetividad de los marginados, corriendo el peligro de caer en la misma trampa racista de la burguesía, que no permitió el avance de la sociedad antes de la Revolución. Este inquietante libro de Carbonell, con su provocativa propuesta del peligro de una continuidad de los presupuestos racistas burgueses en el discurso de la Revolución, no tuvo impacto en el ámbito cultural cubano de la época. Precisamente por su tendencia ideológica que subjetivizó el aspecto racial, este libro no caló en el imaginario cubano de los sesenta y se quedó en el olvido por sobrevalorar el papel de la raza, el cual, en aquél entonces, se veía como solo un factor entre muchos a tener en cuenta dentro del paraguas abarcador de las luchas de clases. (Zurbano, 2006)

Otro ejemplo de la invisibilidad de autores afrocubanos que no siguen el patrón pre-establecido por el Estado es Roberto Friol, poeta y ensayista de sensibilidad ontológica y católica, en una época de urgencias y epicidad. Friol logra finalmente publicar su primer libro en 1968, pero no llega a ser conocido sino hasta casi veinte años después, cuando en 1998, en medio del Período Especial y la crisis más aguda del sistema revolucionario, alcanza el Premio Nacional de Literatura por toda su obra, en la que se destaca uno de los grandes ensayos escritos en Cuba, *Suite para Juan Francisco Manzano*. (Zurbano, 2006) Su cosmovisión cristiana, la centralidad del afrocubano en su obra y su singularidad, todos elementos contrarios a las estipulaciones del momento, lo llevan a esa invisibilidad literaria. No olvidemos tampoco el

controversial documental *P.M.* discutido anteriormente, cuyos graves conflictos emanaron principalmente del hecho de que el sujeto del mismo fue el afrocubano y su vida nocturna habanera. La marginalización del afrocubano que articula su agencia fuera de los parámetros del sistema continúa durante la Revolución, pero ello no significa la alienación del sujeto afrocubano ni la resignación a la invisibilidad. Un error ha sido el insistir que el problema racial existe solo en función de las luchas de clases, pero vemos que los beneficios que la Revolución trajo a la comunidad afrocubana permiten a sí mismo continuar, de cierta manera, su agencia, aunque sea desde la invisibilidad, para lograr su sitio dentro del proyecto de nación que todavía está en proceso de forjarse.

Apreciamos también que el deseo de homogenizar a la sociedad no incluye solamente el diluir las identidades afrocubanas sino también las identidades campesinas que no se adhieren al modelo moderno de la nueva Cuba. Esto lo afirma claramente Castro también en la Segunda Declaración de la Habana de 1962 cuando dice que,

(...) el campesinado es una clase que, por el estado de incultura en que lo mantienen y el aislamiento en que vive, necesita la dirección revolucionaria y política de la clase obrera y los intelectuales revolucionarios, sin la cual no podría por sí sola lanzarse a la lucha y conquistar la victoria.

La identidad campesina tampoco es digna de formar parte de la identidad nacional. La misma es inculta, retrógrada, anacrónica y por lo tanto ha de ser reformada y re-adaptada al modelo revolucionario paternalista, para que pueda tener un sitio en la modernidad que trae la Revolución.

Hemos visto en esta breve contextualización a través de las palabras de Castro y otros eventos históricamente relevantes, como la Revolución cubana se forja cobijada bajo del abarcador paraguas de la modernidad. Esta modernidad guarda estrechas relaciones con el colonialismo, lo cual coloca a la nueva Cuba en una situación de peligroso pendulaje entre

revolución y colonización. La peligrosidad radica precisamente en la promoción de ese frente unido como el gran absurdo. Frente unido que se inculcará desde la infancia a través de la educación institucionalizada, con la ayuda del letrado, quien colaborará en la formación del nuevo imaginario nacional que tendrá como sujeto al revolucionario, ente homogenizado y combustible social producto de los ideales del mestizaje blanqueador y unificador. Quien no conforme dentro de la horma del revolucionario, quedará excluido del proyecto de nación imaginado por Fidel Castro, hecho que ilustran, no solo sectores marginados como los afrocubanos, sino también los tojosistas y su producción poética que se quedó por fuera del centro de poder literario y de los imaginarios de nación propuestos en los años primeros de la Revolución.

4.0 COLOQUIALISMO Y REVOLUCIÓN: EXPLORACIÓN DE LA CORRIENTE COLOQUIALISTA CUBANA, SUS ANTECEDENTES, SUS REPRESENTANTES Y SU PAPEL COMO TENDENCIA DOMINANTE EN LA POESÍA CUBANA DE LAS PRIMERAS DECADAS DEL PROCESO REVOLUCIONARIO

A continuación exploramos la tendencia poética dominante durante los primeros años de la Revolución. Esta es la poesía conversacional, exteriorista, realista social denominada poesía coloquialista. La corriente coloquialista fue desarrollada, en medida casi mayoritaria, por la llamada generación de los años cincuenta. Luego surgió un segundo coloquialismo desarrollado en los sesenta con su distintiva característica revolucionaria el cual finalmente llegó a un desvanecimiento a finales de la década de los setenta.

4.1 ANTECEDENTES DEL COLOQUIALISMO REVOLUCIONARIO CUBANO

El coloquialismo parte de una retórica de la conversación, utilizando los recursos más propiamente poéticos del diálogo, pero en su mayor porción consigo mismo, o en forma de monólogo o diálogo con el lector a quien el “yo” poético interpela. En Cuba, el coloquialismo se basa en el lenguaje de todos los días con una elaboración estética de tipo sintagmático-lexical, pero alejado de la metáfora y los símiles.(López Lemus, 1988)

En el caso específico de la poesía coloquialista cubana de los años cincuenta, sesenta y comienzo de los setenta, es preciso tornar la mirada hacia la culminación del siglo diecinueve y la primera mitad del siglo veinte, para explorar su punto de partida en el ámbito nacional y latinoamericano en general. No es de sorprender que la mirada nos lleve de vuelta a José Martí en el siglo diecinueve como un precursor del versolibrismo, elemento básico del coloquialismo, específicamente a su su poemario incidentalmente titulado *Versos Libres* escritos entre 1878 y 1882⁴⁰. En este poemario Martí muestra ciertas diferencias que señala incluso el propio autor a través del prólogo, donde define de forma muy interesante la poesía⁴¹. Vemos en este prólogo

⁴⁰ Estos son los versos que Martí nunca llegó a publicar. Se los encomendó a Gonzalo de Quesada y Aróstegui en su testamento literario, siendo finalmente publicados en 1913. No fue la intención de Martí ocultarlos al mundo, al contrario. En la dedicatoria de los Versos Sencillos hace mención de sus “encrespados Versos Libres” donde desborda sus emociones y talento literario. Al margen de los originales de los Versos Libres, Martí escribió una nota:

“A los 25 años de mi vida escribí estos versos; hoy tengo cuarenta; se ha de escribir viviendo, con la expresión sincera del pensamiento libre, para renovar la forma poética.” Esto verifica la fecha de su creación.

⁴¹ El prólogo de *Versos Libres* es un poema en prosa que por su significación como precursor de la futura poesía conversacional reproducimos entero a continuación:

Mis Versos

Estos son mis versos. Son como son. A nadie los pedí prestados. Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones ¡oh, cuánto áureo amigo que ya nunca ha vuelto! Pero la poesía tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado. Recortar versos, también sé pero o no quiero. Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje. Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava. El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo, y al envainarla en el sol, se rompe en alas.

Tajos son éstos de mis propias entrañas —mis guerreros.—Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente; sino como las lágrimas que salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida. No zurcí de éste y aquel, sino saqué en mí mismo. Van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre. Lo que aquí voy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo), y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos.— De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebató de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mí como las copio. De la copia yo soy el responsable. Halle quebrados los vestidos, y otros no y usé de estos colores. Ya sé que no son usados. Amo las sonoridades difíciles y la sinceridad, aunque puede parecer brutal.

Todo lo que han de decir, ya lo sé, y me lo tengo contestado. He querido ser leal, y si pequé, no me avergüenzo de haber pecado.

* Selección hecha sobre la edición de *Versos libres* ofrecida por Juan Marinello en *Poesía Mayor* de José Martí, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973 y de: *José Martí, Obras Escogidas en Tres Tomos, Tomo I, Editora Política, La Habana, 1978.*

que si Martí escogió lo que hoy llamaríamos “versos blancos”⁴² fue por identificar libertad y poesía, de manera que la libertad poética era símbolo de la libertad humana, tema central de la obra.

Martí entiende la libertad como concepto universal y valor irrenunciable del ser humano. La versificación libre supone el momento cumbre del Modernismo Hispanoamericano, pero Martí no volvió a practicarla más. Ya en *Versos sencillos* (1891) se aprecia su regreso a la versificación clásica, que a veces bordea el ripio, como vehículo de momentos autobiográficos, reflexiones y observaciones. Emplea con cierta soltura los símbolos, pero también un lenguaje directo que recuerda mucho a las coplas y romances como en *La niña de Guatemala*; sin embargo esto no desdice que sus *Versos Libres* no hayan sido uno de los predecesores del coloquialismo de la época de la Revolución. Como vemos en el fragmento del poema “Pórtico” el tono conversacional se hace evidente:

Frente a las casas ruínas, en los mismos
sacros lugares donde Franklin bueno
citó al rayo y lo ató, por entre trancos
muros, cerros de piedra, boqueantes
fosos, y los cimientos asomados
como dientes que nacen a una encía,
un pórtico gigante se elevaba.
Rondaba cerca de él la muchedumbre
. que siempre en torno
de las fábricas nuevas se congrega.

El tono conversacional, según lo entiende Virgilio López Lemus en sus *Palabras del trasfondo*, “es el carácter expresivo y estilístico de la obra literaria que se asienta sobre la base del diálogo común para elaborarlo con fines literarios, estéticos, atendiendo al modo de

⁴² Es verso blanco el que no rima con otros versos, pero mantiene el ritmo de la estrofa en función de su metro o medida.

conversar de la época en que la obra se escribe o concibe, y también a sus giros idiomáticos, vocabulario y hasta inflexiones de la voz y connotaciones de las palabras, casi siempre centrado en un sector de la población o clase social”.(López-Lemus, 1988) Rasgos de ese tono conversacional se aprecian en esta estrofa de “Portico”, donde Martí dibuja la imagen de una forma narrativa, evocativa más bien de una conversación que de una poesía, evitando la rima e hilando los versos de una manera casi prosáica o dialógica, sin que esto desdeñe el ritmo poético o sin que descuide la metáfora. No se ven muestras explícitas de inflexiones de la voz ni tampoco de giros idiomáticos, sin embargo, sí está presente la característica coloquialista que hace que la pieza se centre dentro de un sector de la población, específicamente en los últimos versos donde la mención de esa “muchedumbre” que se congrega alrededor de las “fábricas nuevas” denota que el poema dialoga con la clase obrera que trabaja en éstas fábricas surgidas en la era de la Revolución Industrial, contexto histórico de los versos. También la imagen de “las casas ruines” denota ese sector de la sociedad donde la clase trabajadora subsiste sumida en la falta de prosperidad material.

Tiene, sin embargo, que inaugurarse el siglo veinte, ya pasado su primer decenio, para que se pueda observar una incursión significativa en la reflexión estética que constituirá el inicio de la transición de la forma poética cubana y latinoamericana en general. Este es el período del Modernismo tardío y los albores del llamado Postmodernismo literario latinoamericano. Como hemos examinado en el capítulo I, en Cuba, la poesía modernista sufre un aletargamiento después de las tempranas muertes de José Martí (1895) y de Julián del Casal (1893). El contexto histórico de la época, cuando Cuba se encontraba en plenas luchas independentistas, dio un corte a las posibilidades de avance literario coherente. Al morir ambos maestros, antes de independizarse el país del colonialismo español, se paralizan los afanes renovadores que ellos

encarnaban. Más adelante, ya libres de España, pero adentrados en el estado de dependencia de Los Estados Unidos, la mayoría de los escritores cubanos no siguen la ruta que abrieran Martí y Casal y permanecen aferrados a un clasicismo castellano de las zonas del romanticismo.⁴³ Como hemos visto también, Regino Boti, José Manuel Poveda y Agustín Acosta aparecen en los primeros años de la segunda década del siglo veinte para llenar el vacío poético en la isla. Esta renovación modernista se inicia más específicamente en 1913 con la publicación de *Arabescos mentales* de Regino Boti. De estos poetas es en la obra de José Manuel Poveda en la que, según López Lemus, se ve una evolución estética de la lírica con rasgos que luego serán típicos del coloquialismo. El único libro de poemas publicado en vida del autor es *Versos precursores* de 1917. Alberto Rocasolano, en su libro *El último de los raros*, dedicado al estudio de José Manuel Poveda, también afirma que éste poeta es un precursor en la poesía cubana del verso de sabor conversacional. Este tono conversacional es atestiguado en poemas como “El retorno” el cual tanto López Lemus como Rocasolano califican de típico ejemplo del uso que hizo Poveda del lenguaje cotidiano y de la poesía de la realidad que no es el que emplearon los románticos, sobre todo en su segunda estrofa que dice:

Caras conocidas y voces. “Hermanito
Qué tal? - “He vuelto” - nada aquí me olvida.
Todo está igual. Transito
por el vasto suburbio, de regreso a la vida.(Rocasolano, 1982)

“El retorno” es pues un texto en el cual palpitan la cotidianidad ambiental y la vida amarga del poeta, expresados con una forma conversacional que no ha sido apreciada con anterioridad en el modernismo ni tampoco es el mismo que ha de desarrollarse después.

⁴³ Rocasolano, Alberto. *El último de los raros*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba. 1982

Poveda produjo su corta obra durante la segunda década del siglo veinte. Ya para entonces el resto de la literatura hispanoamericana se encontraba también en un punto de marcada transición en el cual los autores estaban ya alejados del modernismo y adentrados más bien en un postmodernismo, precursor de las vanguardias que se acercaban inminentemente tras la muerte del poeta modernista de mayor impacto, el nicaraguense Rubén Darío en 1916⁴⁴.

Durante el postmodernismo de finales de la primera y comienzos de la segunda década del siglo veinte⁴⁵ los autores, encarados ante una poesía monumental modernista, trataron de escapar de lo que significaba esa época previa a través del uso de un “anti” que reacciona contra lo anterior utilizando, para citar a Onís, una “desnudez prosaica” y “la ironía y el humorismo.”(en Fernández Retamar, 1995) Esto es lo que Fernández Retamar denomina la antipoesía correspondiente al posmodernismo en Latinoamérica⁴⁶. La poesía de estos autores del postmodernismo hispanoamericano muestra una tendencia hacia lo narrativo y lo satírico que señala una ruptura con el lenguaje poético del modernismo que parodian, utilizando el humor como arma de ataque.

Según Fernández Retamar, esta antipoesía, que lleva la connotación de antimodernismo, se aprecia en autores como el colombiano Luis Carlos López (1881-1951), el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1884-1975), el argentino Fernández Moreno (1886-1950), al expresar

⁴⁴ Darío muere, incidentalmente, un año antes de la publicación de *Versos precursores* de Poveda

⁴⁵ Dato cronológico tomado de la *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932* de Federico Onís en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Primera Edición Completa* de Roberto Fernández Retamar. Bogotá, Colombia, 1995

⁴⁶ Roberto Fernández Retamar, en su ensayo “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en su libro *Para una teoría...* hace la distinción entre dos cosas que aunque emparentadas, son separadas, afirmando que, a pesar de sus puntos de contacto, la antipoesía no es lo mismo que la poesía conversacional a la manera como se practicó en la Cuba de los cincuenta, sesenta y comienzos de los setenta. Para nuestros propósitos, nos concentraremos en estos puntos de contacto más que en las diferencias al trazar las líneas de origen del coloquialismo cubano. Sobre todo enfocaremos el acercamiento entre verso y conversación que surge en ambas vertientes, precursor de las formas de la poesía conversacional ampliamente desarrollada en la isla a partir de los años cincuenta. Esta genealogía la trazaremos utilizando una selección de los autores y obras que consideramos marcan hitos sobresalientes en el uso de la poesía conversacional aunque los mismos sean más antipoéticos según Fernández Retamar, como sería el caso de Nicanor Parra y Ernesto Cardenal.

un modernismo “visto al revés, el modernismo que se burla de sí mismo, que se perfecciona al deshacerse en la ironía,” (cita de Onís en Fernández Retamar, 1995) y en Nicanor Parra, quién es sinónimo de la antipoesía, según Fernández Retamar. (Fernández Retamar, 1995)

Al acercarnos a la obra del colombiano Luis Carlos López, vemos este “modernismo al revés” del que habló Onís. Esto significa que aunque, en el caso del verso de Luis Carlos López, éste representa la antítesis de la poesía modernista decorativa que aparece en *Prosas profanas*, de Rubén Darío, y *Ritos*, del poeta colombiano Guillermo Valencia, el verso se produce mediante una inversión de los cánones que formuló el modernismo⁴⁷. Vemos un ejemplo al comparar el poema “Los Camellos” del también colombiano Guillermo Valencia con el “Emoción vespéral” de López aparecido en su obra *Varios y varios* e 1910: (en Alstrum, 1986)

“Lo triste es así”

PETER ALTENBERG

Dos lánguidos camellos, de elásticas cervices,
de verdes ojos claros y piel sedosa y rubia,
los cuellos recogidos, hinchadas las narices,
a grandes pasos miden un arenal de Nubia.

Emoción Vespéral

“Lo triste es así”

PETER ALTENHERG

Perfume delicado

de flor

y de retoño. Olor de prado

sentimental, un exquisito

olor...

Pero bajo la ampolla

del mismo sol,

también hiede a fritanga

de cebolla y col.

⁴⁷ Alstrum, James J. “La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Número 7, Volumen XXIII, 1986 en Biblioteca Virtual Banco de la República <http://www.lablaa.org/blaavirtual/boleti4/bol7/poesia.htm>

López comienza su poema con el mismo epígrafe que puso Valencia al suyo. Valencia emplea alejandrinos perfectos de medido ritmo musical que contienen un lenguaje poético cargado de adjetivos de gran plasticidad que captan el paso de los camellos por un exótico desierto. En cambio, López poda el verso de sus adornos, y presenta una descripción concisa de versos entrecortados con métrica irregular. El poeta cartagenero ofrece un cuadro sencillo de la realidad circundante descrita en un lenguaje cotidiano. En la visión poética de López no puede haber belleza pura. Por eso, la primera estrofa de *Emoción vespéral*, en que se menciona la fragancia presente en la hermosura de la naturaleza, se contrapone a la segunda estrofa, donde hiede el mal olor producido por la carne asada y las legumbres que se encuentran en estado de descomposición. No se puede escapar de la realidad concreta de la naturaleza en que lo hermoso roza diariamente con elementos chocantes.(Alstrum, 1986)

Los rasgos coloquialistas también se aprecian en el poema anterior, pero más vivamente tal vez en el poema “Tedio de la parroquia” de su obra *Por el atajo* de 1920, que citamos a continuación:

“¡Ay qué vida!”
TEMISTOCLES
La población parece abandonada,
dormida a pleno
sol. —¿Y qué hay de bueno?
Y uno responde bostezando: —;Nada!
¡Ni una sola ilusión inesperada, que brinde ameno
rato! ... Es un sereno
vivir este vivir siempre a plomada.
Porque ¡ay! no surge un acontecimiento
sensacional. Apenas un detalle
y eso de vez en cuando, en la infinita
placidez lugareña: hoy no hace viento,
y andan únicamente por la calle
cuatro perros detrás de una perrita. (en Alstrum, 1986)

Se aprecia en esta pieza ya un desarrollo de la forma con la que José Manuel Poveda jugueteaba tres años antes en “El retorno” que vimos anteriormente, de *Versos precursores*, en la que se interpola el diálogo en medio de la pieza. Al mismo tiempo, su recurso del diálogo dentro del soneto (a menudo entre el narrador poético y el lector) anticipa la poesía conversacional de Ernesto Cardenal. También, al subvertir el marco convencional del verso y al adoptar una postura irreverente ante la creación poética, facilita el posterior abandono de fórmulas y normas tradicionales de la lírica por autores como Vallejo. (Alstrum, 1986)

El postmodernismo abre la puerta a las vanguardias latinoamericanas y, aunque un poco tardíamente, también en Cuba. Unos diez años después de la publicación de los *Versos precursores* de Poveda, toma auge la vanguardia dentro de la poesía cubana con el influjo de los “ismos” europeos. A partir de la década de los veinte, se dan a conocer poetas que dejarán huellas en la lírica isleña. De esta “eclosión” como la denomina López Lemus, surgen intimistas, introspectivos, poetas sociales, negristas y de las más variadas líneas poéticas. López Lemus menciona a cuatro poetas de este período como los que van a dar una poesía informista, rebelde en la forma y contenidos, llena de un vocabulario antimodernista y antipostmodernista. Los llama los representantes de la “ironía sentimental”⁴⁸ la cual se caracteriza por la presencia del tono conversacional sumado a algún grado de prosaísmo frente al refinamiento modernista y predecesor del coloquialismo de los cincuenta. Estos escritores son María Villar Buceta, Federico de Ibarzábal y Rubén Martínez Villena con el cuarto siendo José Z. Tallet, quien, según López Lemus, mejor alcanza a completar su obra y quien deja connotaciones más claras en lo estrictamente poético. Se dan como características de estos poetas el prosaísmo, el sarcasmo, el

⁴⁸ López Lemus, Virgilio. *Doscientos años de poesía cubana. 1790-1990. Cien poemas antológicos*. Edición al cuidado de Alex Pausides y Jacqueline Teillagorry Criado. Casa Editora Abril, La Habana, Cuba. 1999

tópico vulgar, que más bien debe entenderse como tópico de lo cotidiano, y con un lenguaje mucho más desenfadado que la poesía precedente.

López Lemus se concentra en los poetas, que a su juicio, dan los pasos iniciales hacia lo que más adelante se desarrollaría como la corriente coloquialista de los años antes y después de la Revolución de 1959. Sin embargo, además de los poetas de esta línea, mencionados por López Lemus, es necesario incluir otros muchos que contribuyeron a dar el vuelco de la poesía cubana hacia el vanguardismo. Este proceso de cambio tiene entonces elementos de carácter cívico como por ejemplo lo fue la “Protesta de los 13” contra la corrupción administrativa en 1923, el inicio de la reforma universitaria ese mismo año, la “Declaración del Grupo Minorista” en 1927 y la creación de la revista *Avance* (1927-1930) entre los más significativos. Muchos de éstos jóvenes poetas de esta etapa se incorporarán a la lucha contra Machado pasando de universitarios a escritores y a militantes. A partir de 1935 este paréntesis de euforia se cierra con el fracaso de la llamada “revolución del 33” que no logra deponer al dictador Machado. En todo caso, la actividad multiforme de una generación en la que aparecen juntos Martínez Villena, Jorge Mañach, Nicolás Guillén, Juan Marinello, Raúl Roa, José Tallet, Alejo Carpentier y otros no podía menos que producir un cambio de clima intelectual que iría dando sus frutos a lo largo de las décadas siguientes. Esta época es la de la primera incorporación colectiva de los escritores a la problemática concretamente sociológica, política, económica y cultural, los que realizan aportes específicos en la literatura entre los que cabe señalar el rechazo de toda forma evasionista o hermética de arte, la revaloración de lo afrocubano, la preocupación por integrar a la literatura aspectos inéditos de la realidad como la técnica, el deporte, etc., la crítica de la academia y del costumbrismo, el establecimiento de relaciones con intelectuales de la región latinoamericana

cuyos nombres aparecerán en la Revista de *Avance* y la búsqueda de información de las más avanzadas corrientes europeas.⁴⁹

López Lemus trae a colación como nota curiosa de esta etapa los paralelos con el coloquialismo de la Revolución Castrista. Comenta así que es peculiar que un grupo de poetas tan dado a un peculiar tono conversacional, se desarrolle bajo una dictadura, el machadato, la efervescencia revolucionaria y una revolución que luego se frustraría en cuanto a toma del poder por la clase verdaderamente revolucionaria; y que posteriormente el coloquialismo, que tiene entre sus elementos constitutivos principales el tono conversacional, se gestara también bajo una dictadura, el batistato, a la par de la lucha guerrillera, y luego el triunfo de la Revolución permitirá su verdadero desarrollo. Lo mismo menciona Julio Miranda al decir que la eclosión vanguardista “en muchos aspectos prefigura la (Revolución) de 1959” (Miranda, 1971) Estos paralelos son interesantes porque podrían sugerir que el coloquialismo o la poesía conversacional se nutre y germina en un ambiente revolucionario que busca erradicar las formas herméticas para lograr una conexión con el pueblo al que trata de interpelar con el uso del lenguaje cotidiano, los regionalismos y los diálogos que apelan a la identificación del lector con lo que se propone en la obra.

Observamos en el poema “El gigante” de Rubén Martínez Villena el “hervor de una vivencia que, si tiene raíces en el profundo letargo, en la inercia espiritual” que impera en país en el momento, “pronto cobra en él una dimensión metafísica absoluta”⁵⁰ que refleja ese civismo y conciencia social que los poetas del vanguardismo despliegan en su obra y en sus acciones:

Y qué hago yo donde no hay nada
grande que hacer? Nací tan sólo para
esperar, para esperar los días

⁴⁹ Miranda, Julio, E. *Nueva literatura cubana*. Taurus Ediciones, Madrid, España. 1971

⁵⁰ Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. Edición definitiva. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba. 1998

los meses y los años?
Para esperar quién sabe
qué cosa que no llega, que no puede
llegar jamás, que ni siquiera existe?
Qué es lo que aguardo? Dios! Qué es lo que aguardo?

Hay una fuerza
concentrada, colérica, expectante
en el fondo sereno
de mi organismo; hay algo,
hay algo que reclama
una función oscura y formidable. (Vitier, 1998)

Martínez Villena se encuentra en la encrucijada política entre la apatía de un pueblo que sufre y la posibilidad de revolución que lleve al cambio. Expresa una fuerza colérica en forma de diálogo consigo mismo, interpelándose hasta la desesperación, para luego decirse a sí mismo sobre la misión “función oscura y formidable” que ha de realizar en el momento histórico en el cual vive. Todo esto es expresado a través de una lírica dialogada, más libre de las formas tradicionales, que lleva consigo la fuerza de la realidad, que logra esa conexión con el lector que busca a inspirarlo hasta llevarlo a la acción también. Martínez Villena encabezará la “Protesta de los 13” el 18 de mayo de 1923 en la Academia de Ciencias contra el gobierno de Zayas y luego es apresado en Ocala cuando se disponía a bombardear el Palacio Presidencial en un avión piloteado por él en el cual entabla amistad con Julio Antonio Mella, luego se afilia al Partido Comunista y, gravemente enfermo de los pulmones, después de una estancia en Rusia, dirige en la Habana la huelga general que precipitó la caída de Machado, muriendo poco después, en enero de 1934.⁵¹

De los autores nombrados por López Lemus, el que éste mismo considera como verdadero antecedente inmediato del coloquialismo es José Z. Tallet. Tallet deja al menos tres

⁵¹ Nota histórica tomada de Vitier en *Lo cubano en la poesía*.

textos de poesías, *La semilla estéril* publicado en 1951, *Vivo aún* de 1978 y *Poesía y prosa* de 1979. De estas obras, *La semilla estéril*, que contiene los poemas escritos en los alrededores de la década de los treinta aunque no se publica sino hasta 1951, puede considerarse como antecedente del prosaísmo y el conversacionalismo o coloquialismo predominantes en la época de la Revolución del 59. Tal es el caso del poema “Elegía diferente” y “Proclama”, éste último también marcando un hito dentro de la poesía social, como síntoma profundo de un momento de acendrado pesimismo histórico. (Arcos, 1999)

Tallet es célebre entonces por el desenfado conversacional de su poesía y por desear la representación en versos de la sensibilidad pequeñoburguesa de Cuba, de lo cual el poema “Proclama” representa un buen ejemplo. La frustración, la mediocridad, la inercia, la impotencia, constituyen sus temas constantes, pero siempre rondados por una autoironía. Para Tallet el individualismo burgués del “yo” es el signo ya de “una casta que se extingue”(“Proclama”), a la cual él representa en sus cantos como vemos en el siguiente fragmento de “Proclama”:

Soy uno de los últimos que dicen,
Trágicamente, “yo”,
Convencido a la vez de que el santo
y seña de mañana tiene que ser “nosotros”. (en Vitier, 1998)

También, en su poema “Elegía diferente” se aprecian las características de Tallet y su tono conversacional e irónico, con uso de lenguaje popular como vemos en el siguiente fragmento de esta pieza:

Qué bien te conocía, Carlos Riera!
Ves cómo confirmaste mi sospecha
De que harías algo de mucha trascendencia?
Algo en verdad que no era el libro árido
de aparentes verdades que estabas preparando
para endilgarnos
dentro de 20 o 25 años.

(Pretenderás, Pelona, que te demos las gracias
porque de su lectura nos libraste?)

Tallet conversa con el recuerdo de su amigo muerto y al final nos hace sonreír con su uso del lenguaje popular al referirse a la muerte como la “pelona” y al usar la ironía con tono humorístico. Como dice López Lemus, “la poesía tiene sus extraños caminos, y la suerte no quiso que el libro (*La semilla estéril*) de Tallet surgiera como cuerpo definitivo en nuestras letras hasta 1951, año que como veremos, será crucial para la corriente coloquialista.”(López Lemus, 1998)

Tallet también es conocido como precursor de la poesía negrista en Cuba, pero fue la autenticidad y expresividad de Nicolás Guillén la que lo constituyó en el poeta paradigmático del negrismo en la isla, quien con su intertextualidad entre música y poesía, emplea un innegable tono conversacional.⁵² Toda su poesía gira en torno a ese eje rítmico y sus páginas definitivas, las más desnudas son sus “sones”. Su primer libro *Motivos de son* de 1930 nos parece definitivamente un predecedor directo del coloquialismo con ese uso rítmico del lenguaje popular del sector afrocubano de la isla nunca antes puesto en la permanencia de la imprenta para nutrir a las generaciones venideras. Tenemos el ejemplo del motivo de son “Búcate plata” a continuación:

Búcate plata,
búcate plata,
poqqe no doy un paso má:
etoy a arró con galleta,
na má.
Yo bien sé cómo etá to,
pero biejo, hay que comé:

⁵² En su definición de “tono conversacional” López Lemus incluye la importancia de los giros idiomáticos, vocabulario y hasta inflexiones de la voz y connotaciones de las palabras, casi siempre centrado en un sector de la población o clase social, como elementos característicos de ese tono conversacional. Vemos estos elementos en la poesía de Guillén de su obra *Motivos de son* de 1930.

búcate plata,
búcate plata,
poqqe me voy a corré.

Depué dirán que soy mala,
y no me quedrán tratá,
pero amó con hambre, biejo,
qué ba!
Con tanto sapato nuevo,
qué ba!
Con tanto reló, compradre,
qué ba!
Con tanto lujo, mi negro,
qué ba!

La novedad de estos versos en tiempo de “son” es refrescante a la vez que trae a la luz pública letrada la condición social y la miseria del afrocubano que ha sido marginalizado desde su inserción a la isla. El diálogo entre el hombre y su mujer se ve aquí expresado con toda la fuerza de la voz, vocabulario e inflexiones propias del grupo social al que pretende representar, rasgo fundamental del tono conversacional que se verá luego en la poesía revolucionaria donde el grupo representado es la clase obrera, trabajadora, las masas que buscan esa reivindicación promovida por la Revolución del 59.

En conclusión, el vanguardismo cubano fue en realidad un complejo de estilos, corrientes, líneas expresivas y temáticas, que pluralizan como nunca antes el espectro creativo cubano. El rico trasfondo histórico ilustra luchas sociales, organizaciones obreras y partidarias, los movimientos de los intelectuales, el auge de las luchas sindicales, de las organizaciones obreras, femeninas, estudiantiles, la inestabilidad gubernamental, la violencia social y el surgimiento del pensamiento marxista en la isla que influirán sobre los poetas y sus obras.(López Lemus, 1999) Asimismo, se ven estas mismas complejidades en el resto de la región

latinoamericana, en la que también se discierne una aproximación a la poesía conversacional que también desembocará en un tipo de coloquialismo.

En el primer capítulo hemos hablado extensamente sobre las vanguardias latinoamericanas y cubanas, pero para los efectos de trazar la línea hacia el coloquialismo revolucionario cubano, detendremos la mirada en este momento en la figura de César Vallejo, quien en la vanguardia dio con el tono conversacional del que hemos venido hablando. Vallejo es uno de los poetas vanguardistas más estudiados, sobre todo por su poemario *Trilce* de 1922 el cual representa una de las rupturas más radicales e innovadoras en el español de la época, poesía personal y hermética a la vez, regida por una poética de liberación estética y política caracterizada por un americanismo e indigenismo temático y lexocográfico que impacta su condición como predecesor del coloquialismo. (Grunfeld, 1995)

El tono conversacional de Vallejo se encuentra presente más fuertemente en sus obras de publicación póstumas *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* salidos a la luz en 1939. El tono conversacional en *Poemas humanos* le sirve al hablante lírico para dar salida a su intimidad desgarrada, sufrida y conflictiva o bien para darle connotaciones reales a la miseria social y material del hombre o también para patentizar ese humanismo generoso al dar amor y solidario ante el dolor que embarga a sus congéneres.⁵³

Un ejemplo del uso del tono y forma conversacional en Vallejo la tenemos en su poema “Alfonso: estás mirándome, lo veo...” de *Poemas humanos*. Aquí el autor utiliza el formato coloquial para hablar sobre su profundo dolor ante la muerte del amigo entrañable, haciéndolo, sin embargo, sin excesos melodramáticos propios de otras estéticas. El lenguaje está liberado de

⁵³ Marcó, Yubana. *El lenguaje conversacional en la poesía de César Vallejo*. Editorial la Espada Rota. Caracas, Venezuela. 1991

cursilerías para expresar sencillas vivencias e imágenes cotidianas de momentos compartidos con el amigo que partió, como vemos en el siguiente fragmento:

El Hotel des Ecoles funciona siempre
y todavía compran mandarinas;
pero yo sufro, como te digo,
dulcemente, recordando
lo que hubimos sufrido ambos, a la muerte de ambos
en la apertura de la doble tumba,
de esa otra tumba con tu ser,
y de esta de caoba con tu estar;
sufro, bebiendo un vaso de ti, Silva,
un vaso para ponerse bien, como decíamos,
y después, ya veremos lo que pasa...(Yubana, 1991)

Las escenas presentadas están llenas de calidez y cariño, como si el autor conversara con el difunto, remitiéndole información sobre nimiedades cotidianas que demuestran que la vida sigue a pesar de su pérdida. Se ve la intimidad del recuerdo, pero también se ven las reflexiones sobre la existencia con el uso de los verbos ser y estar – el ser denota lo permanente y el estar lo temporal – con lo que nos da a entender el poeta que no somos solo una pieza sino que estamos compuestos de dos tipos de corporalidades, una etérea, permanente y otra material, física, temporal.

Igual que Tallet hace uso del tono conversacional en su “Elegía diferente” vemos como este formato permite al autor expresar sus más hondos sentimientos de tal manera que ocurre una liberación que se manifiesta en el lenguaje y formas utilizadas, casi como si solamente el lenguaje conversacional fuera el único que permitiera desahogar las hondas tristezas del alma. Después de todo, es la conversación uno de los recursos que adoptamos cuando necesitamos arrancarnos profundas penas y liberarnos de ellas.

Estudiar la lírica de Vallejos no es cuestión de un párrafo, lo cual solo sirve para ilustración al vuelo y para demostrar como el tono conversacional cobra más y más fuerza con el

pasar de los años en la región entera. Otro autor canónico del vanguardismo que utilizó el tono conversacional fue Jorge Luis Borges. Este formato es evidente en su poema, ya no propio del vanguardismo al que Borges perteneció, “Página para recordar al Coronel Suárez, vencedor en Junín” escrito en 1953 y publicado en su poemario *El otro, el mismo*. Poemas 1930-1967, de 1969. El siguiente fragmento ilustra el coloquialismo que ya está fermentandose en esta época de los años cincuenta:

Qué importan las penurias, el destierro,
la humillación de envejecer, la sombra creciente
del dictador sobre la patria, la casa en el Barrio del Alto
que vendieron sus hermanos mientras guerreaba, los días inútiles
(los días que uno espera olvidar, los días que uno sabe que olvidará).
Si tuvo su hora alta, a caballo,
en la visible pampa de Junín como en un escenario para el futuro,
como si el anfiteatro de montañas fuera el futuro.
Qué importa el tiempo sucesivo si en él
hubo una plenitud, un éxtasis, una tarde.
Sirvió trece años en las guerras de América. Al fin la suerte lo llevó al Estado Oriental, campos
del Río Negro.⁵⁴

A pesar de la fecha tardía de este poema, en la cual ya la vanguardia había quedado atrás, lo mencionamos porque aquí entramos aquí, a la época en la cual el coloquialismo comienza a efervescer a lo largo del continente latinoamericano.

Como lo apunta Fernández Retamar en su libro *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, para mediados de los años cincuenta, autores como el chileno Nicanor Parra con su libro de 1954, *Poemas y antipoemas* inauguran la revolución en la poesía que venía efervesciendo desde Martí. Según Fernández Retamar, es el nicaraguense Ernesto Cardenal, quien se hará la más importante figura de la poesía conversacional en Latinoamérica, con sus

⁵⁴ Poema obtenido electrónicamente en la página: <http://www.nachomarquez.com.ar/html/Frame-Borges.htm>

libros *La Hora 0* de 1960, *Gethsemaní, Ky* en 1964 y *Oración por Marilyn Monroe* y otros poemas de 1965.

En Cuba, la poesía se mantuvo en desarrollo plurilineal y multiforme entre las décadas del cuarenta y cincuenta, hasta cuando irrumpe ya con fuerza el tono conversacional en poetas hasta entonces alejados de éste, como es el caso de Eugenio Florit. En su poema “Conversación a mi padre” de 1948, se deja ver el inicio de una corriente poética propiamente conversacional que pudiera considerarse el primer motor del coloquialismo como vemos en la siguiente muestra de su “Conversación...”:

Te digo que me dan ganas de meterme en una casa vieja
Con cortinas y alfombras
(pero de las de verdad, no éstas de celanese y seda sintética)
y butacas anchas y cómodas
(para no tener que estar sentado como de compromiso
con tubos de metal que nos pinchan las corvas)
y lámparas como las que gracias a Dios tengo yo en casa. (en López Lemus, 1999)

Aquí están elementos conversacionales, con lenguaje cotidiano, haciendo referencia del mundovisible y material que nos rodea y de las nimiedades de la existencia mundana.

Sigue así esta generación del cincuenta, como se denomina a los poetas nacidos entre 1925 y 1945, partiendo de variadas corrientes, acrecentando lo que en la década de 1960 será la última corriente del siglo XX ampliamente aceptada por numerosos poetas: el coloquialismo. En Cuba, el coloquialismo dominará tanto en el versolibrismo como en la poesía perfectamente métrica de la segunda mitad del siglo XX. Como una continuación de la lucha cubana contra las tiranías, la década del cincuenta muestra una nueva escala de contiendas populares contra la dictadura, esta vez de Fulgencia Batista. El pueblo cubano vuelve a tener papel protagónico en su historia, todo lo cual se reflejó en el tono conversacional que llegaría a su cúspide con el coloquialismo cubano. (López Lemus, 1999)

El poeta que se halla entre 1948 y 1951 en el borde mismo del coloquialismo es Nicolás Guillén. Anteriormente comentado por su uso del tono conversacional en sus obras vanguardistas, ahora, a inicios de los cincuenta, Guillén produce su poema “Elegía a Jesús Menéndez” en el cual trasciende el vanguardismo y utiliza los recursos que emplearán ampliamente los coloquialistas de más adelante como lo son, no solamente el tono conversacional con el que ya estaba familiarizado, sino también las citas de textos de noticias, el documento mediante cifras, nombres de empresas, siglas, palabras de otros idiomas especialmente tomadas del argot capitalista, versolibrismo, prosa, versículos, lirismo y epicidad, poesía de combate, de denuncia, testimonio, elementos históricos. En especial sobresale la parte II de su “Elegía...”, la cual es ya en sí un texto coloquialista, posiblemente el primero que como tal se escribe en Cuba. Vemos en el siguiente fragmento de esta II parte una ilustración de lo que nos referimos:

Títulos que mejoran
O bajan medio punto.
Bonos sin vencimiento que ganaron
Hasta el cinco por ciento de interés en un año.
La Cuban Atlantic Company
Ayer martes,
Operó, por ejemplo,
A veintinueve y medio con baja de dos puntos.
La Punta Alegre Sugar Company,
Cerró con alza de un octavo de punto.
El *Wall Street Journal* anuncia
Que la *Minnesota and Ontario Paper Company*
Ganó cuatro millones
Más que el año anterior. (*El New York Times*) (en López Lemus, 1999)

Y así continúa el largo poema, abriendo paso a la poesía que vendría después de la Revolución de 1959. Cuando el coloquialismo llegue a su momento de esplendor en la década de 1960, la esencia del lenguaje de esta “Elegía...” guilleniana estará allí colectivamente.

4.2 CONTEXTO POLÍTICO EN EL CUAL SE DESARROLLÓ LA POESÍA COLOQUIALISTA CUBANA

En sus “Palabras a los intelectuales”, como se ha mencionado anteriormente, Fidel expresó una serie de exhortaciones a la comunidad artística cubana que se convirtieron en norma de procedimiento en los procesos culturales de la nueva sociedad. Con estas “Palabras a los Intelectuales” Castro inaugura el pensamiento cultural que regirá a Cuba desde inicios de la Revolución quedando expresados aquí los principios de la política cultural del gobierno revolucionario. Entre las afirmaciones de Castro tenemos la siguiente:

¿Quiere decir que vamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. Que cada cual escriba lo que quiera, y si lo que escribe no sirve, allá él. Si lo que pinta no sirve, allá él. Nosotros no le prohibimos a nadie que escriba sobre el tema que prefiera. Al contrario. Y que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente la idea que desea expresar. Nosotros apreciaremos siempre su creación a través del prisma del cristal revolucionario. Ese también es un derecho del Gobierno Revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que quiera expresar. (Castro, 30.06.61)

Es decir, cada escritor es libre de escribir lo que su musa le inspire, pero que esté avisado que si “no sirve,” no llegará a ver la luz. ¿Quién determina si una obra “sirve” o “no sirve”? “Nosotros,” pronombre que indica el estado. Es el estado, quien, a través “del prisma del cristal revolucionario,” apreciará las obras y determinará su valor. No hay manera de refutar este hecho ya que es un “derecho del Gobierno Revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que quiera expresar;” por consiguiente, es así como se manejará la producción literaria, dependiendo de la apreciación estatal.

Este pensamiento simboliza la culminación de la opresión imperialista en la que la historia cubana había estado sumida hasta 1959. Con la creación del ente viviente llamado Revolución, se levanta el compromiso con la solidaridad desinteresada, la colectividad y el

patriotismo leal ante cualquier otra forma de pensamiento. La retórica anti-imperialista y moralista propuesta por Castro buscó defender los deseos del proletariado y la colectividad con un énfasis en la acción y en la penetración de la Revolución en todas las esferas de la nueva Cuba, desde una perspectiva profundamente anti-estadounidense. Es por tal razón que la Revolución empleó una memoria corta que implicó el fin de una historia y el comienzo de otra con miras hacia un futuro liberado de las garras imperialistas sajonas.

La naciente realidad revolucionaria encontró las bases de su propia unidad social dentro de los parámetros de un nuevo sistema de valores revolucionarios. Una nueva cultura política revolucionaria funcional que sirviera de apoyo debía reemplazar al antiguo sistema de creencias tradicionales. La supervivencia del antiguo sistema se oponía a los objetivos de la revolución ya que constituía una barrera para la movilización de la población y en general era un obstáculo para la transformación total del país. El proceso de creación de un sistema de apoyos y lealtades para el nuevo régimen se llevó a cabo activando y enlistando a las masas revolucionarias a través de una infinidad de programas y campañas para la movilización lo que constituyó una de las principales características del período post-revolucionario. En el centro de este modelo de desarrollo estaba la figura carismática del líder Fidel Castro, quien había mantenido de manera constante la comunicación entre los dirigentes y las masas.

Para asegurar estos sistemas de apoyo y lealtades en el campo literario y cultural en general, es decir, para asegurar el control oficial de la intelectualidad, Castro instala un órgano estatal que supervisará la producción literaria. Es este otro de los “derechos” del estado, como vemos cuando afirma que, “es un deber de la Revolución y del Gobierno Revolucionario contar con un órgano altamente calificado que estimule, fomente, desarrolle y oriente, sí, oriente ese espíritu creador.” (Castro, 30.06.61) Con estas palabras, Castro establece la total autoridad del

Consejo Nacional de Cultura como órgano oficial de monitoreo de la producción artística en la nueva Cuba. Queda claro, con las palabras de Castro, que el Consejo Nacional de Cultura será quién ejercerá la censura artística en la sociedad lo cual quedará constatado años más tarde al ratificarse la constitución de 1976 donde, en el artículo 38 establece que: “El Estado orienta, fomenta y promueve la educación, la cultura y las ciencias en todas sus manifestaciones,” y en su apartado d) dice que “es libre la creación artística siempre que su contenido no sea contrario a la Revolución.” Esta legislación e institucionalización de la cultura justifica así acciones de censura como fue lo ocurrido con la prohibición de la película *PM*. Al respecto Castro indicó que,

hay algo que yo no creo que discuta nadie y es el derecho del Gobierno a ejercer esa función, porque si impugnamos ese derecho entonces significaría que el Gobierno no tiene derecho a revisar las películas que vayan a exhibirse ante el pueblo. Y creo que ese es un derecho que no se discute. (Castro, 30.06.61)

Una vez más Castro expresa la total autoridad del estado para ejercer censura en el ámbito artístico, autoridad que es irrefutable ya que es un “derecho que no se discute.” A pesar de las repetidas afirmaciones de Castro de que el nuevo gobierno cubano no es enemigo de la libertad de expresión, y que la Revolución no puede asfixiar ni el arte ni la cultura, sus palabras también afirman que cualquier libertad de expresión, cualquier arte y cualquier cultura que se proponga en la nueva Cuba tiene que estar dentro de los parámetros establecidos por la Revolución para poder existir en la luz pública. Esta delimitación fundamentó la sumpremacía de los derechos y las funciones de la colectividad sobre los del individuo. Desde el punto de vista revolucionario, esta orientación no priva al individuo de sus derechos, sino que funciona sobre la base de que dentro del contexto de, y de acuerdo con, los derechos de la colectividad se puede luchar mejor por el respeto a los derechos del individuo. Se organizaron e

institucionalizaron los esfuerzos y la productividad de las masas para lograr el bien común.

Surgió así la moralidad de las masas, la cual esperaba que se sustituyera la competencia con la solidaridad, el egoísmo con la generosidad, y la alienación con la conciencia revolucionaria. La nueva moralidad exigía, por ejemplo, la total dedicación al trabajo de cada uno, no por el progreso individual sino para la creación de condiciones económicas y sociales que beneficiarían a toda la sociedad.(Moreno, 1981) La implicación de esta nueva moralidad es que aquellos que no produzcan dentro de estos parámetros y que no compartan los pensamientos Revolucionarios quedarán por fuera de la sociedad, porque:

Los contrarrevolucionarios, es decir, los enemigos de la Revolución, no tienen ningún derecho contra la Revolución, porque la Revolución tiene un derecho: el derecho de existir, el derecho a desarrollarse y el derecho a vencer y ¿quién pudiera poner en duda ese derecho de un pueblo que ha dicho: PATRIA O MUERTE. (Castro, 30.06.61)

Es decir, cualquier producción que se perciba contrarrevolucionaria no tendrá cabida en la nueva Cuba ya que se verá como violación al derecho que tiene la Revolución a existir, en otras palabras, o “la Revolución o la muerte,” tal vez no la muerte física, pero sí la muerte social que se sucede con el aislamiento y la exclusión que resulta al irse por fuera de la Revolución.

Otra muestra de la incipiente institucionalización de la producción intelectual es la creación de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), gestada en agosto de 1961 con el primer Congreso de Escritores y Artistas. Sobre este tema, el *Informe de Cuba* de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Ciencia y la Cultura coordinado por Ana Mayda Alvarez Sánchez afirma que el Congreso de Escritores y Artistas “fue un congreso definidor de la unidad de principios que permitió y aún permite a los mejores exponentes del arte y la literatura, la creación de obras artísticas al servicio de una nueva sociedad en la cual el hombre alcanzará su plena dimensión humana. En este marco quedó expresado directamente, la decisión y la tarea propia del gobierno, de formular y ejecutar una política cultural con la

participación de los creadores y que responda a los intereses del pueblo como protagonista principal.”⁵⁵

La postura oficial en cuanto a la producción literaria levanta ciertos cuestionamientos referentes a conceptos ambiguos como “mejores exponentes,” “creación artística al servicio de una nueva sociedad” y “los intereses del pueblo” que denotan la implantación de limitantes en la creación intelectual ya que la misma tiene que estar definida como funcional para el servicio de la sociedad y los intereses del pueblo y tiene que ser producida solo por los mejores exponentes, quienes, al no especificarse los detalles, se asume que su definición queda adscrita al Estado como sumo velador de la cultura.

Como tal, uno de los primeros delineamientos es que la literatura de la Revolución tiene que dejar de lado las anacronías pasadas y posicionarse con la mirada en el futuro. Es la hora del cambio social, económico y cultural, es por tal razón que el ámbito literario tiene que adaptarse a esta nueva forma de pensamiento y de expresión. Es hora de exaltar el culto al futuro del cual es partícipe el Líder cubano. Es también la hora de hablar en “pueblo” para que el pueblo entienda lo que se le dice. Todas las composiciones, de ahora en adelante, tienen que dejar de lado los hermetismos estéticos, los interiorismos, las sensibilidades abstractas, los intimismos y tienen que ser presentadas en lenguaje claro y pedagógico, dejando de lado el “yo” para dar entrada al “nosotros” de la nueva colectividad – la nueva clase en el poder, la clase trabajadora - para que esta colectividad tenga acceso al mensaje que se trata de transmitir. Como lo manifestó Castro,

Hay expresiones del espíritu creador que por su propia naturaleza pueden ser mucho más asequibles al pueblo que otras manifestaciones del espíritu creador...

Hay que esforzarse en todas las manifestaciones por llegar al pueblo, pero a su vez hay que hacer todo lo que esté al alcance de nuestras manos para que el pueblo pueda comprender cada vez más y mejor.

⁵⁵ *Informe de Cuba*, versión en línea, <http://www.oei.es/cultura2/cuba/pres02.htm>.

El autor que no escriba para el pueblo no será considerado de valor para el avance de la Revolución. La implicación aquí es la necesidad de dejar atrás formas literarias arcaicas y retrógradas que no tienen la capacidad de comunicar mensajes claramente. Es imperativo entonces encontrar formas literarias que asuman una posición dialógica y didáctica con el lector. El propósito de la producción literaria es la exaltación de los logros revolucionarios, la instrucción y el llamamiento a olvidar el pasado para crear una Cuba próspera y moderna con la visión siempre en el porvenir y el progreso. Castro advierte a los creadores literarios y artísticos en general que:

Nuestra preocupación fundamental siempre serán las grandes mayorías del pueblo, es decir, las clases oprimidas y explotadas del pueblo. El prisma a través del cual nosotros lo miramos todo, es éste: para nosotros será bueno lo que sea bueno para ellas; para nosotros será noble, será bello y será útil, todo lo que sea noble, sea útil y sea bello para ellas. Si no se piensa así, si no se piensa por el pueblo y para el pueblo, es decir, si no se piensa y no se actúa para esa gran masa explotada del pueblo, para esa gran masa a la que se desea redimir, entonces, sencillamente, no se tiene una actitud revolucionaria. (30.06.61)

Está claro entonces que las prioridades para los escritores y artistas y cubanos en general son: 1) La Revolución como ente que tiene derecho a existir y de preponderancia por encima de todo y todos; marco referencial dentro de la cual será posible cualquier cosa y fuera de la cual no será posible nada, y 2) los intereses del pueblo. Entiéndase por pueblo, masa homogénea/indiferenciada, ignorante y desvalida sin la capacidad de actuar ni velar ni razonar por sí misma. La prioridad básica resumida por el mismo Castro es que “la Revolución debe aspirar a que todo el que tenga dudas se convierta en revolucionario.”(30.06.61) Al mismo tiempo, todo lo que se perciba como contrarrevolucionario quedará por fuera. Nada ni nadie que se perciba ir en contra de estas prioridades, aun cuando la percepción sea mínima, será admitido dentro de la nueva topografía cultural cubana.

Es pues así que a través de sus discursos y dictámenes, el líder revolucionario, Fidel Castro, quedaron establecidos los parámetros a seguirse, implicando una espacialidad dividida en la nación cubana, donde los que no se atenían a dichos parámetros establecidos por el estado, quedarían fuera de la espacialidad revolucionaria, siendo catalogados como anti-revolucionarios.

La Revolución cubana permeó todos los aspectos de la sociedad, incluyendo el manejo y la producción literaria, creando, sin embargo, contraproducentes contradicciones. En su deseo unificador, el Estado radicalizó todo lo referente a la cultura a través de discursos, declaraciones en congresos, nombramientos y distribución de recursos en los cuales propuso ideales como “el poeta guerrillero” totalmente comprometido con la Revolución. Ideales éstos procedentes de los conceptos Leninistas de literatura partidista en su ensayo de 1905 “Literatura Partidista y Organización Partidista” donde recalcó la posibilidad y preferencia para que los escritores concibieran sus obras como parte de la obra política de un partido o movimiento revolucionario, y por ende sujetos así a la guía y disciplina de dichos partidos o movimientos. Estas líneas idealistas propuestas por el mismo Fidel Castro con sus discursos y famosas declaraciones como sus “Palabras a los intelectuales” en 1961 donde propone que “dentro de la Revolución todo, contra de la Revolución nada”, el líder cubano crea una contradicción semántica que por un lado busca la integración y por el otro establece una topografía que constituye el “adentro” y el “afuera” de la Cuba Revolucionaria (Quintero Herencia, 57). En estas mismas “palabras” se perciben otras ambivalencias como cuando alude por un lado a la responsabilidad del intelectual de escoger sus propios temas, y por el otro a que era la prerrogativa del Estado juzgar el trabajo y producción del intelectual a través del prisma del cristal revolucionario. También Castro argumentó a favor del sacrificio de la estética en beneficio de un servicio más humilde a las masas y a la causa revolucionaria. En 1961 también se llevó a cabo el Primer Congreso Nacional

de Escritores y Artistas en el que José Antonio Portuondo anunció que a pesar de que el Estado reconocía la libertad artística del intelectual, escritores y artistas estaban obligados a desarrollar una consciencia nacional integralmente formada. En su reporte Portuondo sugirió la necesidad de la militancia del artista diciendo que era de gran importancia que el artista, el creador o el crítico asimilaran dentro de su ser la experiencia de esta nueva era revolucionaria y que se identificaran con su gente. Portuondo y otros como el director de la Universidad de la Habana, Juan Marinello, llamaron a los autores a un auto-descubrimiento que llevara a la creación de una nueva sociedad y del escritor comprometido y dedicado a la Revolución. Estas declaraciones llevadas a cabo a escasos dos años del triunfo Castrista dictaron la posición oficialista en cuanto a la cultura y marcaron y de hecho limitaron la producción intelectual y cultural entera en la Cuba revolucionaria. (Howe, Linda S. *Transgression and Conformity: Cuban Writers and Artists after the Revolution*. The University of Wisconsin Press. 2004). Otro intento oficialista por lograr la llamada unidad fue la formación de las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI), dos años después del triunfo de la revolución, las cuales se convirtieron en órganos de represión de todo aquello y aquél que estuviera fuera de los parámetros establecidos por el Estado y pudiera ser considerado sedicioso o contra-revolucionario.

4.3 TEMÁTICA E IDEOLOGÍA EN LA POESÍA COLOQUALISTA

Debido a este énfasis en hacer que todo lo escrito esté al alcance del pueblo, la poesía adopta con fuerza las formas conversacionales y el coloquialismo se posiciona como tendencia poética dominante en la isla durante las primeras décadas de la Revolución. Como lo recuenta

Ernesto Cardenal en su libro *Poesía cubana de la Revolución* de 1976, la poesía que emerge en la nueva Cuba es casi narrativa, exteriorista y

habla del pasado batistiano, del triunfo de la Playa Girón, de los bombardeos sobre Vietnam. La marcha con otros compañeros, de madrugada, por un camino oscuro, a cortar caña. La construcción de una escuela, en la que el poeta ayudó y ahora lo cuenta a su amada. La bahía de la Habana con sus barcos, y los nombres de los barcos, sencillos o extraños, reflejados en el agua. Los anuncios de neón de la Habana capitalista...Un poema trata del guardafrontera que está de noche en una costa con su perro y su fusil vigilando la patria...O del obrero metalúrgico que recuerda la vez que el Che vació con él las cazuelas en los moldes...Otro poeta más joven recuerda un primero de enero de su infancia, cuando entró al pueblo el Ejército Rebelde; todos tan extrañamente vestidos; y entre ellos venía su tío. Otro poeta vaticina una nueva ciudad para el futuro; la Nueva Habana bajando del cielo...(Cardenal, 1976)

Cardenal hace un listado exhaustivo de los distintos tópicos elaborados en los poemas de la nueva poética cubana que surge luego de implantada la Revolución, y en este largo listado, entre la diversidad de miradas y observaciones se aprecia claramente la línea invisible de un tema único que los une, la Revolución como ente viviente. Todos cantan a la Revolución, todos la exaltan y todos hablan de como Cuba es mejor ahora. Todos se centran en una temporalidad presente, en la que el pasado solo se invoca para revocarlo y repudiarlo, porque es el aquí, el ahora y el porvenir lo que nos atañe. Esta es la poética de la Revolución y esta es la poética de los escritores que crearon bajo la tendencia del coloquialismo cubano durante los años 60 y 70. Esta poética, como dice Cardenal, es “sobre todo, fruto, no de influencias literarias, sino de la Revolución cubana.”(Cardenal, 1976)

Es la Revolución la fuente de inspiración para los poetas y es también la que demarca los límites hasta los cuales se es posible llegar. Como añade Cardenal, “en Cuba todos los poetas están con la Revolución, y cantan la Revolución. No hay poetas perseguidos o exilados o presos,”(Cardenal, 1976) todos saben muy bien que no es permitido ser contrarrevolucionario y que si se quiere producir y subsistir, se tiene que regir por las reglas oficiales que declara la

preservación de la Revolución como derecho inalienable de la Revolución misma y deber principal de los ciudadanos. Citando una expresión de Fernández Retamar, Cardenal afirma que la poesía de la nueva Cuba no solo habla de la Revolución sino que “se hace también desde la Revolución.” (Cardenal, 1976)

Como menciona otro analista de la poesía cubana revolucionaria, J.M. Cohen en su libro titulado *En tiempos difíciles. Poesía cubana de la Revolución* de 1970, Para la nueva generación de poetas que surge después de 1959, todo es diferente. Ellos han visto y experimentado como Cuba, un país colonial subdesarrollado se ha embarcado en la lucha para lograr su independencia total, lo cual ha afectado más allá de la mera estructura social del país, ha afectado la manera de pensar el mundo. Dice Cohen que “Al rechazar el dominio de la sociedad de consumo, esta nueva generación ha rechazado a la vez sus modas culturales, a la mayoría de las cuales condena como decadentes.” (Cohen, 1970) La tarea de esta generación consiste así en definir el verdadero puesto de Cuba en el mundo contemporáneo y en escoger, entre los escritores del pasado del país que sea, a quélos a los que puedan dirigirse de forma más auténtica buscando guía, descartando por otro lado, a los que considere retrógrados. Es la preocupación de estos poetas la de destruir viejas convenciones para descubrir una voz nueva que refleje la situación de la nueva Cuba.

Jorge Luis Arcos apunta que la ruptura en los órdenes de la realidad, experimentada en Cuba luego de 1959, implicó, en el terreno literario, la preeminencia de una nueva “norma o canon poético conversacional.” (Arcos, 1999) Arcos continúa comentando como el conversacionalismo (o coloquialismo), que acaba por imponerse como norma poética a partir de 1959, se desenvolvió en Cuba marcado por la nueva realidad que propició la Revolución. Añade Arcos que si en la República había prevalecido en la poesía, implícita o explícitamente, una

conciencia de imposibilidad de realización histórica, y hasta la propia poesía social sólo podía constituirse como tal a partir de un discurso que negara el curso factual de la historia, es decir, en última instancia también a través de la aceptación de que no existía una plenitud histórica, a no ser utópica-el abrazo fraterno de los abuelos de Guillén estaba aún en el universo paralelo de la imaginación y muy lejos de ser realidad social – con el triunfo de la Revolución esta realidad imaginada va a convertirse en testimonio. Nos dice Arcos que los poetas de la Revolución ya no tenían que cantar a una plenitud histórica perdida o por alcanzar, sino que podían cantar a la toma de posesión de un destino histórico concreto, con todo lo que ello implicaba potencialmente para el presente y el futuro. La poesía se convierte en sierva de la historia en su ilustración, aunque a la vez se constituye también en sierva de determinado discurso político. Es así que la poesía revolucionaria es vocera de mitos políticos y termina afirmando no ya el ser de la historia sino su deber ser. (Arcos, 1999)

Continúa Arcos anotando que la poesía tuvo también que realizar una ruptura cosmovisiva con las estéticas previas del origenismo, purismo e intimismo, y con otras tendencias como cierta rama de la antipoesía o con la veta existencialista del grupo El Puente. He aquí entonces que “acaso ninguna otra formación estilística en la historia de la lírica cubana, con la excepción de la estética neoclásica, haya sido tan excluyente de otras manifestaciones poéticas. Al afirmarse a sí misma, negó excesivamente los elementos de continuidad con la tradición anterior y no toleró la diversidad.” (Arcos, 1999) Arcos expresa en esta afirmación la premisa fundamental de este estudio. La poesía que emerge durante los primeros años luego de establecida la Revolución es una poesía excluyente que no admite desviaciones en sus parámetros estilísticos ni ideológicos. Ello se debió a que el coloquialismo era la poética asociada con el oficialismo revolucionario, condicionada bajo la premisa de que “Dentro de la

Revolución todo, fuera de la Revolución, nada,” premisa inherentemente polarizadora y excluyente. La exagerada proyección ideológica del coloquialismo no le permitió una pluralidad externa ni tampoco le permitió manifestaciones autocríticas en relación con su circunstancia, ya que toda crítica podía desplegarse únicamente sobre lo que no fuera ella misma. Esta situación, según Arcos, se explica ya que si la poesía era el testimonio de un ideal social colectivo, la ilustración de determinados credos políticos y/o filosóficos, entonces “cualquier crítica a sí misma o desde ella terminaba convirtiéndose en una crítica a esas ideas,” lo cual no era admisible.(Arcos, 1999)

El coloquialismo logró expresar una cosmovisión diferente, pero exageró los elementos de ruptura en detrimento de las necesarias continuidad y diversidad. Esta ruptura y falta de continuidad comprometió la relación entre el pasado y el presente la cual es una relación entre el pasado y el futuro, como lo afirma Hugo Achugar en su ensayo “Sobre el ‘balbuceo’ teórico latinoamericano a propósito de Roberto Fernández Retamar,” del año 2000. Achugar anota que la narración del pasado, la memoria, la tradición, la herencia, el testamento funcionan como filiación que establece esa memoria. Suele ocurrir, sin embargo, dice Achugar, que “hay herencias que se rechazan, que hay legados que despojan, que hay tradiciones que se cambian, que, en lugar de memorias, hay olvido.” (Achugar, 2000) Es éste el argumento de la memoria corta versus la memoria larga del que hemos venido hablando.

Uno de los factores principales en la discusión sobre el testamento o memoria es que el mismo supone la existencia de un sujeto, individual o colectivo, que lo enuncie y también, la existencia de un heredero, individual o colectivo, que acepte ser interpelado por ese testamento. Las preguntas, tanto en el caso del coloquialismo cubano como en los debates críticos sobre América Latina, son entonces si hay un único testamento, quiénes son los herederos y qué forma

parte de la herencia y qué no. El problema, como señala Achugar, no sólo consiste en no estar equipados o preparados para resolver la brecha entre pasado y futuro sino además en que esta brecha ha dejado de ser una condición propia y exclusiva de aquellos que tienen el pensamiento como una actividad primordial, convirtiéndose más bien en un hecho políticamente relevante. Ahora bien, si resolver la brecha entre pasado y futuro es un hecho políticamente relevante, lo que parece pasar a ocupar un lugar fundamental es el problema del sujeto. Pues ya no son solo los habitantes de la “ciudad letrada” de Angel Rama los que están involucrados sino “todos,” y quiénes constituyen ese “todos” puede leerse de múltiples maneras.

En el caso del coloquialismo cubano, ese “todos” se vio profundamente homogenizado dentro de un patrón específico, el patrón del revolucionario, del hombre nuevo del Che, de las luchas de clase, donde el anhelo de todos es el mismo, y donde no hay distinción de raza, credo, sexo o cultura. El coloquialismo asumió que los herederos de su discurso tenían un pasado colonial que los hermanaba en una clase unificada, a quienes ya no les interesaba el pasado, más que para ser desdeñado, y que buscaban la ruptura con todo lo tradicionalmente asociado con ese ayer pre-revolucionario, lo que hace que la poética del coloquialismo maniobre peligrosamente en los bordes de poética sin historia.

4.4 SOBRE LOS CULTORES DEL COLOQUIALISMO CUBANO

En la poesía cubana ya habían aflorado algunos rasgos propios del coloquialismo en las dos décadas anteriores a la Revolución en autores como Virgilio Piñera (“Vida de Flora”), en Eliseo Diego (zonas de su poemario *En la calzada de Jesús del Monte*), en Eugenio Florit (“Los poetas solos de Manhattan”, “Conversación con mi padre”), en Famuel Feijoo (la segunda parte

de su poema “Faz”), y José Zacarías Tallet (*La semilla estéril*), en Dulce María Loynaz (*Ultimos días de una casa*), y Oliver Labra. (Barquet, 2002) Inclusive Nicolás Guillén había ya incursionado en la poesía conversacional (poemas en *Elegía a Jesús Menéndez*) en los años cincuenta. Pero fue en los años sesenta cuando dicha tendencia logró su apogeo tanto en Cuba como en el resto de América Latina.

Listados de los mejores y más conocidos exponentes cubanos en la época inicial coloquialista aparecen en diversas antologías, teniendo como los nombres recurrentes a Rolando Escardó, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís, Pablo Armando Fernández, Manuel Díaz Martínez, Heberto Padilla, Antón Arrufat, César López y Rafael Alcides. (Barquet, 2002, Arcos, 1999, López Lemus 1988) Esta generación de poetas comenzó a escribir versos libres ya en la década de los cincuenta, aunque en sus composiciones tempranas también hay sonetos, décimas y otras formas clásicas. Apunta López Lemus que para 1955 esta generación está en pleno lenguaje de búsquedas, con algunos como Fernández Retamar, Jamís y Pablo Armando, por ejemplo, liderizando en la madurez y calidad de sus obras. Todos manifiestan un anticonformismo que los caracteriza, aunado a un deseo de no ser cola de corrientes líricas anteriores, aun cuando no puede decirse que haya en ese momento una clara conciencia de colectivo, de signo generacional o de fundación de una poética todavía. Son las circunstancias históricas, el triunfo de la Revolución, lo que les hace tomar partido en el plano sociopolítico, y lo que decidirá el rumbo de la mayoría hacia el auge del coloquialismo con su gran carga de poesía social. Ya para finales de los cincuenta, especialmente entre el 1959 y 1964, crecen las reacciones y oposiciones a otras corrientes o tendencias líricas: el antioriginismo, el antineorromanticismo, el rechazo al surrealismo y el rechazo a todas las formas anacrónicas y tradicionales en la poesía. (López-Lemus, 1988)

Más adelante, entrados ya los años sesenta, surgen nuevas promociones de poetas coloquialistas. Son los poetas de las ediciones El Puente y los “caimaneros”. Entre los del Puente (donde se incluían varios autores de las clases populares, de raza negra y/o de abierta identidad homosexual) estaban Nancy Morejón, Miguel Barnet, Reinaldo Felipe (García Ramos), Belkis Cuza Malé, Georgina Herrera, Mercedes Cortázar, Gerardo Fullea León e Isel (Rivero). Todos ellos, aunque tuvieran alguna publicación previa, como Cuza Malé, estuvieron inicialmente asociados a El Puente, pequeña empresa editorial independiente y privada que, dirigida por el poeta José Mario, se mantuvo muy activa desde 1961 hasta su cierre por disposición gubernamental en 1965⁵⁶.

Los “caimaneros” por su parte giraron en torno *El Caimán Barbudo*, suplemento cultural que salió a la luz en marzo de 1966. Entre los integrantes del grupo caimanero estaban Luis Rogelio Nogueras, Guillermo Rodríguez Rivera, Víctor Casaus, Raúl Rivero, José Pérez Olivares, Sigfredo Alvarez Conesa y Félix Contreras entre otros.

Ediciones el Puente planeaba publicar en 1965 un segundo volumen de “novísima poesía cubana” (el primer tomo había sido editado por García Ramos y Ana María Simo en 1962) que incluía a Ilna de Feria y a los futuros “caimaneros” Alvarez Conesa y Rodríguez Rivera, así como a otros poetas que abandonarían más tarde el país (Lilliam Moro, Pío Emilio Serrano y Pedro Pérez Sarduy). Esta edición había sido preparada y prologada por José Mario antes de su forzosa reclusión en las eufemísticamente llamadas Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), las cuales estuvieron activas entre 1965 y 1967⁵⁷. Este segundo volumen de *Novísima*

⁵⁶ Ver apuntes sobre El Puente en Capítulo II

⁵⁷ Estos campamentos buscaban la rehabilitación de elementos declarados como antisociales por la oficialidad. Todo tipo de elementos considerados como sediciosos y particularmente los homosexuales, eran enviados a estos campos como medida de represión y saneamiento social. La homosexualidad era para los barbudos la escencia de la

no llegó a publicarse, pero sus pruebas de plana sobrevivieron a la clausura de las Ediciones El Puente y hoy día, García Ramos tiene en su poder fotocopias de esas pruebas. (Barquet, 2002)

Para 1965, el gobierno cubano controlaba la mayoría de las imprentas y casas editoriales. Fue entonces que las autoridades asignaron a los editores del Puente a escoger cierto número de títulos para el año como parte de las cuotas para las publicaciones de la UNEAC. El gobierno proporcionaba el papel y hacía las impresiones de estos títulos escogidos por El Puente, lo cual cambió la dinámica a la que estaba acostumbrado José Mario, quien ya no podría publicar lo que él quisiese. No habían censores presentes al momento de elección de los títulos, pero los textos sí se veían escrutinizados por oficiales gubernamentales que trabajaban en las imprentas. Fue así que durante el primer intento del Puente por publicar bajo las estrictas condiciones establecidas por el estado, la casa editorial se vio clausurada porque los oficiales encontraron razones para cerrarla. Las razones incluyeron acusaciones a autores individuales por su conducta incompatible con las normas morales revolucionarias. Algunos comenzaron a denominar a los contribuidores del Puente como “los disolutos” acusando a los editores de humor escabroso, insolencia y comportamiento amoral. La realidad privada de los autores del Puente fue utilizada en su contra, como la homosexualidad de muchos, convirtiéndose en el blanco de ataques al carácter de los individuos. Entre estos rivales del Puente tenemos a Jesús Díaz, el fundador de *El Caimán Barbudo*, quien acusó a los miembros del Puente de decadentes. En un manifiesto publicado en *El Caimán* en 1966 titulado “Nos Pronunciamos”, se reprimió al Puente por

decadencia burgués. En 1965 Fidel Castro le dijo a Lee Lockwood (en su libro *Castro's Cuba, Cuba's Fidel*, 2003) que "we would never come to believe that a homosexual could embody the conditions and requirements of conduct that would enable us to consider him a true Revolutionary, a true Communist militant. A deviation of that nature clashes with the concept we have of what a militant Communist must be." (Tomado de la revista en línea *Cineaste* en <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/StrawberryChocolate.html>)

promover una estética anti-revolucionaria, metafísica y escapista, afirmando que nadie podía existir sin que fuera definido por la Revolución.

El Puente fue clausurado en el 65, José Mario fue enviado a los campamentos de la UMAP y la co-editora, Ana María Simo fue reclusa en un hospital psiquiátrico con la autorización de su madre quien temía que Simo se estuviera convirtiendo en homosexual. Nancy Morejón y otros como Eugenio Hernández Espinoza y Gerardo Fulleda León no publicaron por un largo tiempo hasta que se reformaron y conformaron su ideales autoriales a los de la Revolución. Nicolás Guillén, entonces director de la UNEAC, protegió a Nancy Morejón y así ella pudo continuar trabajando, aunque tendrían que transcurrir varios años más hasta que pudiera publicar nuevamente⁵⁸.

4.5 LA NUEVA CUBA DEL COLOQUIALISMO: VISTAZO A POEMAS Y POETAS COLOQUIALISTAS DE LA PRIMERA Y SEGUNDA GENERACIÓN

En los poetas de la primera generación de la Revolución hay un deseo de construir una sociedad nueva a través de su poética. Según López Lemus, el absoluto cambio de las circunstancias puede hallarse profundamente expresado en dos poemas, el primero escrito unos dos días antes de la caída de la dictadura de Batista y el otro el mismo Primero de enero de 1959. Se trata de “En los otros” de Cintio Vitier, y “El otro”, de Roberto Fernández Retamar. Ambos

⁵⁸ En entrevista con Bianchi Ross en el libro de Howe, Morejón comenta sobre el largo período durante el cual no pudo publicar diciendo que en esos años trabajó como correctora de pruebas, y que fue dirigente sindical. Morejón dice que ella “estaba dispuesta a estar en el lugar donde más se me necesitara. Y quería comprender lo que sucedía conmigo. Qué había hecho yo?”

poemas inauguran, en su estilo propio, los nuevos tiempos que se avecinan en Cuba. Veamos a

Vitier primero:

Nada serán mis palabras
Si no encuentran otra boca
Que las cante y las olvide
Y las devuelva a la sombra.

Allí quizás amanezcan,
Vagas ciudades ruinosas,
Y a otros solos lleve el aire
La nostalgia de su aroma.

Nada será lo que soy
Si en los otros no se apoya:
Mi presencia en otro hombro,
Mi esperanza en su congoja.

No me dejes amarrado,
Demente, el ánima sola!
Mira que voy a mi infierno
Si no hay pecho que me acoja!

El que pasa me sostenga,
La voz pueril sea mi roca,
En ellos soy, y con ellos
Pediré misericordia.

Vitier se da cuenta, dos días antes del triunfo de la Revolución (el poema está fechado 30/12/58) que de ahora en adelante la colectividad será factor imprescindible para la supervivencia en la nueva Cuba. Vitier expresa su premonición sobre la importancia de lo colectivo muy claramente, “nada será lo que soy/si en los otros no se apoya.” Es la nueva realidad, en donde el individuo por se carecerá de significación para dar paso al sujeto nuevo que constituirá la colectividad. Vitier se expresa en cuidados octosílabos dentro de la cosmología origenista que incluye la notoriedad de su filiación cristiana que “pide misericordia.” La interrogante queda latente, ¿por qué pide misericordia Vitier? ¿Es que acaso, dentro de sus premoniciones, Vitier vaticina que con los cambios que se advienen vendrá el borrón y cuenta

nueva que arrase con todo lo anterior, presintiendo así una nueva topografía que deje por fuera todo lo que no se adhiera a los nuevos parámetros? “Mira que voy a mi infierno/si no hay pecho que me acoja!” Ciertamente Vitier se da cuenta de que es el infierno del olvido, del despojo, de la relegación, de la marginalidad el que espera a todos aquellos que no se vean acogidos por la Revolución que toca a la puerta. Es un canto a la solidaridad humana, sí, como lo dice López Lemus, pero no es un canto jubiloso, es un canto lleno de temor. Vitier ve la necesidad de que los que pasan lo sostengan (vaticinando tal vez la marcha de los barbudos, pasando por las calles al entrar a la Habana). De no ser así, de no encontrar ese sostén en los que ahora entran a forjar la nueva Cuba, no le quedará más nada al poeta. Es la visión que pronostica la necesidad de unirse a lo que se avecina, para no perecer en el infierno del olvido.

Veamos ahora a Roberto Fernández Retamar y su poema “El otro”, escrito el mismo primero de enero del 59,

Nosotros, los sobrevivientes,
¿A quiénes debemos la sobrevida?
¿Quién se murió por mí en la ergástula,
Quién recibió la bala mía,
La para mí, en su corazón?
¿Sobre que muerto estoy yo vivo,
sus huesos quedando en los míos,
los ojos que le arrancaron, viendo
por la mirada de mi cara,
y la mano que no es su mano,
que no es ya tampoco la mía,
escribiendo palabras rotas
donde él no está, en la sobrevida?

Fernández Retamar anuncia, al igual que Vitier, la muerte del individuo y el nacimiento de la colectividad, pero lo hace desde una dimensión distinta. Fernández Retamar no se lamenta ni se aterroriza ante el prospecto de esta propuesta, él la alaba con profundo sentimiento de gratitud. Esa profunda gratitud la expresa Fernández Retamar a través de sus reflexiones sobre

aquellos que murieron por él para el establecimiento de la nueva Cuba. El poeta se funde a sí mismo en el otro, quedando no ya un yo y un él separados, sino un nosotros. Es la unificación de las identidades, es la fusión del hombre nuevo dentro de la colectividad y la clausura del yo individual. Fernández Retamar no pide “misericordia” ni vaticina un “infierno” para los despojados, es éste el canto a la solidaridad que viene con el cambio social. Es el cierre de una etapa y la apertura de otra.

En la década de los sesenta se producen muchísimos acontecimientos históricos dados por el desarrollo de la incipiente Revolución en su etapa definitiva. Estos acontecimientos afectan la producción literaria y específicamente la poética como hemos visto anteriormente al examinar con detenimiento las *Palabras a los Intelectuales*, emitidas por Fidel Castro en 1961, palabras éstas que trazaron el camino a cursarse por aquellos que quisieran producir en la isla. Es también, en los primeros años de este decenio, que se produce la campaña de alfabetización a nivel nacional, el ataque de la Playa Girón y la estipulación formal del carácter socialista del proceso revolucionario.

En 1961 aparecen también dos poemarios de la poetiza y pintora Clea Solís, *Mágicas distancias* y *A nadie espera el tiempo*. La obra de Solís se posiciona entre Orígenes y Samuel Feijóo, y cultiva unos versos de actitud sensorial quizás sustentados por su cualidad de pintora. No fue de expresión coloquialista, sino más bien origenista, pero sí utilizó elementos del conversacionalismo en sus creaciones. López Lemus se sorprende del hecho de que Solís no publicó más poemarios sino hasta 1984, *Los sabios días*, aun, “cuando sin dudas es una de las mujeres mejor dotadas para la poesía de nuestra lírica.” (López Lemus, 1988) El enigma tal vez tenga que ver con el hecho de que Solís no cultivó el coloquialismo y en sus versos no se percibe el tema de la exaltación revolucionaria como foco principal, como vemos en uno de sus más

conocidos poemas del libro *Mágicas distancias*, escrito el mismo año de las *Palabras a los Intelectuales*. Este poema titulado “Las tardes felices” invoca una nota melancólica por un pasado fugitivo de reminiscencias placenteras ya transcurridas, comenzando con la cita inicial a la que recurre la poetisa para expresar su congoja:

"¡Qué de despedidas tristes!

¿Adónde os vais? ¿Dónde estáis?

Todo a todo le pregunta

nada ni nadie lo sabe...".

J. R. Jiménez

Ahora a distancia.
Los viejos muebles
ricos de las veladas con el padre.
Las charlas
con humaredas de danzones lejanos,
cayendo, cayendo.
¡La miseria asola
la Mirada triste de la Casa
repasando el lento irse
de las tardes felices!
Ahora a distancia,
se desvanece el girasol
deshojándose de los temas del afán,
del entusiasmo.
Martilla el honrado trabajo,
el honrado albergue de ser vasto yunque
de resignaciones,
cuajadas en los rincones de la casa.
Lentas tardes, lento apoyarse
de las reliquias finas de las sentencias del padre,
de su luz, los residuos de la fiesta
de las conversaciones,
cayendo en flores de asignaturas sabias.
¡Oh tardes silenciosas y profundas
de enormes alas transparentes, hadas fieles!
¡Tardes de cabellos sueltos, blancas,
de flotantes gasas, y grandes ojos soñadores,
tardes felices! El organillo lila, lejano y crepuscular
lento derrama la grave mancha,

chispean sus pajarillos
sus mariposas dramáticas,
y el jaleo de su estela se borra
en el polvo de la tumba profunda.
Amo su lento ir,
ir lento de su amado sigilo,
ir devanando las madejas tranquilas,
mirando cómo el humo de sus montes se evapora
y difumina lentos dibujos,
lentos flautines, lentas violas,
lentas fábulas, el quejido del padre lento...
¡Amo el estruendo de la carroza
feliz de su suceso, las ruedas aladas
de su rosa apocalíptico, las hadas vestidas de tisú
con cintas y guirnaldas de flores, deshojándose
en el pelo!

Cleva Solís pinta una imagen burguesa de ricos muebles y danzones entre la humareda de cigarros en la casa paterna, escena que se ve “de lejos” porque se ha ido para no regresar jamás. La melancolía de los recuerdos de aquellas “tardes felices” es evidente. No es ésta la canción del pasado corrupto en el que todo fue peor ni del futuro lleno de esperanza y brío. Esta la la canción de la palpable tristeza por un pasado que se ha ido para no volver y de un presente en el cual “la miseria asola” y solo queda la “resignación” del trabajo y el albergue “honrado.” El “quejido del padre lento,” un padre que se ha quedado obsoleto y solo le espera “el polvo de la tumba profunda.” Ese padre que representa el pasado que ha quedado enterrado en la nueva Cuba de Castro, en la cual Cleva Solís no percibe la exuberante emoción que embarga a los otros poetas de la época quienes exaltan la Revolución y sus logros.

El contraste se aprecia al comparar a Solís con uno de los primeros poetas de la Generación del Cincuenta quién decidió por el tono conversacional y el tema de la militancia revolucionaria, Rolando T. Escardó. Su poema “Isla”, aparecido en su obra *Libro de Rolando*, con prólogo de Virgilio Piñera, Ediciones R, La Habana, 1961, es muy representativo del modo

de pensar y de asumir la poesía por numerosos poetas cubanos de principios de la Revolución. Como dice López Lemus, “en ‘Isla’ se concentra, en algunos versos al final del poema, la más clara actitud de los nuevos poetas ante el hecho histórico de que forman parte. Veamos un fragmento de este poema:

(...)
llega la hora de mi nacimiento
y también la de mis muertes

pero yo puedo darme con los puños en el pecho
feliz de esta revolución que me da dientes
aunque de todo soy culpable
de todas esas muertes soy culpable
y no me arrepienten los conjuros
que en el triángulo de fuego he provocado.

(...)
Pero lo que me importa es la Revolución
lo demás son palabras
del trasfondo
de este poema que entrego al mundo
lo demás son mis argumentos.
(...) (en *Cuba Literaria* en línea)

Escardó se siente estremecido por todas las muertes a su alrededor, de las cuales se siente culpable, pero la imagen de la muerte se ve acompañada por la del nacimiento, es decir, es una muerte que trae un renacer, es la muerte de lo indeseable que da paso a la esperanza. Es por eso que el poeta se da “con los puños en el pecho, feliz de esta revolución que me le da dientes,” es la Revolución que le da la nueva vida y le da las herramientas para la nutrición necesaria para la prosperidad. Sí es cierto que siente la culpa en sus hombros, la culpa por lo que ha sido arrasado por el paso de la Revolución, pero nada de eso importa, todo eso es sacrificio necesario, son “sus argumentos” personales y “palabras de trasfondo” que se vuelven superfluas. Lo que importa es la Revolución. Comparado con “las tardes felices” de Solís, este poema también contiene un deje de melancolía, pero en “Isla,” esta melancolía es superada. Es como si el poeta se la sacude

de la piel y se recuerda que los sacrificios solo engrandecen el logro revolucionario, haciéndolo aún más valioso.

Dos poetas consolidan sus creaciones personales en 1962 y se sitúan decididamente en la avanzada generacional, entre otros creadores según López Lemus. Estos poetas son Roberto Fernández Retamar y Fayad Jamís. Fernández Retamar publica en 1962 su poemario *Con las mismas manos* el cual compila su obra escrita durante los años cincuenta hasta la fecha de edición.

A través de la sencillez coloquial, Fernández Retamar expresa las complejidades de la nueva situación cubana y del repentino acceso al destino nacional para aquél hombre “elemental” del que nos habla el poeta en el poema “Con las mismas manos” que tenemos a continuación,

Con las mismas manos de acariciarte estoy construyendo una escuela

Llegué casi al amanecer, con las que pensé que serían ropas de trabajo,
Pero los hombres y los muchachos que, en sus harapos esperaban
Todavía me dijeron señor.
Están en un caserón a medio derruir,
Con unos cuantos catres y palos: allí pasan las noches
Ahora, en vez de dormir bajo los puentes o en los portales.
Uno sabe leer, y lo mandaron a buscar cuando
supieron que yo tenía biblioteca.
(Es alto, luminoso, y usa una barbita en el insolente rostro mulato.)
Pasé por el que será el comedor escolar, hoy sólo señalado por una zapata
Sobre la cual mi amigo traza con su dedo en el aire ventanales y puertas.
Atrás estaban las piedras, y un grupo de muchachos
Las trasladaban en veloces carretillas. Yo pedí una
Y me eché a aprender el trabajo elemental de los hombres elementales.
Luego tuve mi primera pala y tomé el agua silvestre de los trabajadores,
Y, fatigado, pensé en ti, en aquella vez
Que estuviste recogiendo una cosecha hasta que la vista se te nublaba
Como ahora a mí,
¡Qué lejos estábamos de las cosas verdaderas,
Amor, qué lejos -como uno de otro!
La conversación y el almuerzo
Fueron merecidos, y la amistad del pastor
Hasta hubo una pareja de enamorados
Que se ruborizaban cuando los señalábamos, riendo,

Fumando, después del café.
No hay momento
En que no piense en ti.
Hoy quizás más,
Y mientras ayude a construir esta escuela
Con las mismas manos de acariciarte.

A través de la cotidianeidad, Fernández Retamar pone de manifiesto un tipo de poesía narrativa que tomará auge durante la década de los sesenta. En esta poesía narrativa la función poética participa en el relato de una historia determinada. En este poema en particular, el autor relata los cambios en la sociedad de ese hoy cubano de comienzos de los sesenta, que se encuentra plasmado como en una fotografía. La escena, si bien pinta a muchachos en “harapos,” quienes todavía llevan impregnadas las distinciones burguesas en el uso de los títulos de “señor,” es profundamente optimista. Este poema está escrito así pues desde el punto de vista coloquialista en el que la nota característica es la esperanza, esperanza propuesta por el advenimiento de la Revolución. Hay también en los versos de Fernández Retamar un deje revelatorio de su condición de letrado. Cuando nos relata que “Atrás estaban las piedras, y un grupo de muchachos/las trasladaban en veloces carretillas. Yo pedí una/ Y me eché a aprender el trabajo elemental de los hombres elementales./ Luego tuve mi primera pala y tomé el agua silvestre de los trabajadores (...) En estos versos se aprecia su experiencia, casi antropológica bordeando en el elitismo, en la que anuncia como los de su alcurnia se adentran a las profundidades de las capas bajas y experimentan por vez primera acciones definitorias del proletariado, grupo al cual el autor, no tan sutilmente nos informa que él no pertenece.

En este poema también se aprecia otro aspecto del discurso de Fernández Retamar, el amor. La expresión de su mundo afectivo forma parte integral de la propuesta poética del autor. Fernández Retamar concibe extendiéndose desde el ámbito físico hasta llegar al ideológico. Es

con esas “mismas manos de acariciarte” que el poeta “construye hoy una escuela,” imagen reveladora de la fusión entre el amor romántico y el amor a la patria. Ambos son la misma cosa y es con las “mismas manos” con la misma energía, con el mismo corazón que Fernández Retamar concibe a ambos, no hay distinción. Es ésta la señal del triunfo de la colectividad por encima de la individualidad.

Para 1966, Fernández Retamar compila su obra *Poesía reunida* en la que se encuentran poemas compuestos entre 1953 y 1965, en los que se agrupan sus versos más significativos de los años iniciales de la Revolución y el que habrá de ser el “nuevo aliento poético” de su generación. (López Lemus, 1988) En esta compilación están los poemas de sus obras *Sí a la Revolución* y *Buena suerte viviendo* en los cuales se refleja ese giro que ha cobrado fuerza en la temática y forma poética cubana de la época. En *Buena suerte viviendo*, Fernández Retamar hace una interesante parodia de la Rima XXI de Gustavo Adolfo Bécquer que dice,

Qué es poesía

¿Qué es poesía? dices mientras clavas
Varias decenas de pinchos en la carne.
¿Qué es poesía? *¿Y tú me lo preguntas?*
Que cualquier cosa sea posible, eso es la poesía.

Aquí apreciamos la ruptura con la expresión intimista de los íconos tradicionales y la apertura al verso de tono más exteriorista del realismo que se apodera de la poesía cubana en la época. Poesía ya no es solamente “tú” sino que poesía es un todo, siempre y cuando “sea posible.” ¿Y qué es lo que le da esa “posibilidad” a la poesía? A inicios de los sesenta, lo que indique la oficialidad.

Esa ruptura con el pasado se observa también en la sutileza de otros poemas también tempranos, de tono metafórico y no coloquialistas como en el fragmento de “Homenaje al olvido” aparecido en el mismo poemario, *Buena suerte viviendo*,

(...)

Gracias a ti, no es cierto que hemos visto
Lo que hemos visto. Gracias a ti
Los ojos pueden tener otro oficio; la nariz, la boca
Pueden comerse un mundo diferente, zafarse de lo que ha quedado atrás,
Y avanzar hacia el ramo nuevo
Que la vida les tiende. Gracias a ti
Vivir no es seguir viviendo, sino ser sorprendidos por lo que sabemos
Qué será, ni queremos saberlo todavía

(...)

Es muy claro aquí, la idea de que el olvido es ciertamente algo que ha de buscarse y algo que nos permitirá “avanzar hacia el ramo nuevo que la vida [nos] tiende” y que gracias al olvido podemos zafarnos “de lo que ha quedado atrás,” y que impide ese avance tan anhelado por los revolucionarios. Es la activación de la memoria corta para dejar atrás la memoria larga de lo cual hemos hablado anteriormente.

A través de los versos de Fernández Retamar distinguimos también su concepto de quiénes forman la nación. Por ejemplo, en el siguiente fragmento del poema “Regreso de la isla” en el poemario *Queremos ver arder*, el cual compila poemas de la segunda mitad de la década de los sesenta, tenemos una ventana desde la cual se puede dar un vistazo a la nación del poeta,

(...)

Esos rudos y tiernos hombres que duermen en hileras de camas, en secos campamentos,
Están como en la piedra de fundar de nuestra historia,
Y sin embargo, ¿será verdad que la historia les resbala por encima, como el rocío sobre la carrocería de un camión?
De Barros a Fantomas —Barros, que como un señor me dio a Palomo, mi primer caballo, y Fantomas, el niño para siempre, que quiso ayudar a que la historia empezara de nuevo, al sur—;
De Víctor íntegro y Cheo con sus cotorras, a Betancourt, el que aprendió a leer en estos años y habla de Maceo acaso sospechándose de su estirpe;
De Miguel, que gana noventa pesos al mes por arriesgar cada día su vida monteando los últimos puercos jíbaros, feroces como cuchillos,
A Manolo, el montero, que enlaza el imposible toro negro, corriendo a todo lo que dan las patas del caballo, en la noche:
¿Dónde ponerlos a ustedes en el informe, hermanos?
¿Dónde sus nombres en medio de cifras, de ilegibles tantos por ciento?
No quiero invocar sólo en palabras el nombre pueblo. Busco otra forma de dejarlos junto a mi corazón, (...) (en *Literatura.com*)

Aquí el poeta presenta un listado de hombres comunes, los cuales, si bien es cierto Fernández Retamar no quiere agrupar en una masa uniforme llamada “pueblo,” el autor tampoco identifica individualmente más que por su trabajo, por su condición de labriegos sin hacer mención de sus etnicidades particulares. No quiere llamarlos “pueblo,” pero sí son todos trabajadores que se definen por su función económica únicamente. Pero en cambio, cuando se refiere a él mismo, sí se identifica con su etnicidad, como vemos en el fragmento de su poema “Pelo como historia,” del mismo libro,

Dejo crecer este bigote antiguo
Como cuando, en el tiempo de New Haven,
Decidí dejarme crecer aquella descomunal bandera
Latina para que no cupiera duda
De que, a pesar de mi perfil judío
O castellano (¿o andaluz?), yo pertenecía,
De alguna forma,
A esa desvaída tropilla de puertorriqueños
Que subían con paquetes, haciendo ruido,
(...) (en *Literatura.com*)

El poeta quiere disimular su herencia europea para que “a pesar de su perfil” castizo, pueda mezclarse, “de alguna forma” con los puertorriqueños, ciudadanos de segunda clase, ruidosos y de baja alcurnia. Fernández Retamar se distingue a sí mismo de entre el “pueblo” ya que él no forma parte de éste conglomerado uniforme. El está por fuera de esa masa de la que habla, y hay la sensación de que para entrar a ella, tiene que descender, de alguna manera. ¿Queda acaso la Cuba del poeta entonces dividida en dos? Por un lado la Cuba de los trabajadores, del pueblo, de la masa y por el otro la Cuba de los letrados, intelectuales blancos que se distinguen en el gentío. La Cuba de los que acaban de aprender a leer y a escribir en contraste con la Cuba de los que crecieron sabiendo.

Otro coloquialista de esta primera generación fue Fayad Jamís, quien, en 1962, entra con tres poemarios, *La pedrada*, *Los puentes* y *Por esta libertad*. Con la entrada de la Revolución, Jamís toma inmediata posición política sin duda de que “dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución, nada” y hace todo lo posible para que su obra sea despliegue de fortaleza para la causa revolucionaria. Inclusive en poemas donde el tema es el amor, el mismo no es sentimiento privado entre amantes, sino que, como anuncia en su poema “Canción,”

Cuando miro tus ojos
Veo en ellos la patria;
No puedo separarlos
De esa imagen tan clara. (en López Lemus, 1988)

El amor romántico equivale en Jamís al amor a la patria. La patria es la amante en su cosmovisión. En el libro *Por esta libertad*, ganador del premio del tercer concurso Casa de las Américas, Jamís canta directa y abiertamente a la Revolución. Vemos en el poema que le da título al libro,

Por esta libertad

Por esta libertad de canción bajo la lluvia
habrá que darlo todo

Por esta libertad de estar estrechamente atados
a la firme y dulce entraña del pueblo
habrá que darlo todo
Por esta libertad de girasol abierto en el alba de fábricas
encendidas y escuelas iluminadas
y de esta tierra que cruje y niño que despierta
habrá que darlo todo
No hay alternativa sino la libertad
No hay más camino que la libertad
No hay otra patria que la libertad
No habrá más poema sin la violenta música de la libertad

Por esta libertad que es el terror
de los que siempre la violaron
en nombre de fastuosas miserias
Por esta libertad que es la noche de los opresores

y el alba definitiva de todo el pueblo ya invencible.
Por esta libertad que alumbra las pupilas hundidas
los pies descalzos
los techos agujereados
y los ojos de los niños que deambulan en el polvo
Por esta libertad que es el imperio de la juventud
Por esta libertad
bella como la vida
habrá que darlo todo
si fuere necesario
hasta la sombra
y nunca será suficiente.

“Por esta libertad,” código de “por esta Revolución,” reitera el sentimiento oficialista estipulado por Castro en sus *Palabras*. Jamás se adhiere completamente a la Revolución y adapta su obra para el beneficio de la misma, convirtiéndose en uno de los poetas más reconocidos de esta época de la Revolución temprana. Es este poema ejemplo del lenguaje directo, sobre hechos históricos concretos y sobre sus derivaciones, donde se aprecian consignas y proclamas revolucionarias. En su colección *La victoria de la playa Girón*, se observa el canto que corea la consigna del pueblo revolucionario que da crédito a los caídos en defensa de “esa libertad” que es la Revolución, como se ve en el poema “El pueblo anuncia” de esta colección,

El pueblo anuncia

Donde cayó mi hermano se levanta la patria.
Donde cayó mi hermano se levanta el futuro.

Del puño de mi hermano saldrá un árbol
y en ese árbol cantarán los días
y junto a su tronco crecerán los niños,
los invencibles héroes del futuro.

Del pecho de mi hermano saldrá un río
y en su humedad florecerá la tierra
y en su espejo los pájaros y el cielo
se fundirán en un chorro de luz.

Donde cayó mi hermano se levanta la patria.
Donde cayó mi hermano se levanta el futuro.
De la frente de mi hermano surgirá la aurora
serena, fuerte, roja,

con rumor de mandarria que golpea
y de libro que se abre.
De los ojos de mi hermano brotará la llama inextinguible de esta vida nueva
que nos arrastra en su carroza ardiente
mientras nos canta su himno inmortal la primavera.

Es el canto a quien se entrega por completo a la Revolución, a quien hace el último sacrificio en nombre del pueblo. Es por la defensa de la patria y del futuro que no hay reparo en morir. Es esa cosmovisión bien establecida para entonces, donde es el futuro lo que hay que defender, el futuro de la Revolución. En cuanto a la cubanía demostrada por Jamís, es una cubanía que gira en torno a la Revolución. No hay distinciones étnicas aquí tampoco. Ese “hermano” que cayó es un “hermano” revolucionario, homogéneo. Jamís no separa, no segmentaliza a ese “hermano,” es sencillamente cubano y nada más. Es la unificación de la nación bajo las consignas e ideales revolucionarios. En este sentido, Jamís también apoya el esfuerzo oficialista por lograr la unidad y uniformidad cubana que se anhela.

Este sentimiento de unificación se despliega también en poemas de *La pedrada* como se ve en el fragmento de “El ómnibus y la ciudad” a continuación,

(...)
Vamos apretujados en un solo bloque de calor, pero
Siempre cabe uno más:
Un albañil, una mecanógrafa, un poeta, o, acaso,
Un comerciante
(un hombre cuyo tráfico oscuro fue abolido).
Siempre cabe uno más. Somos un solo bloque de calor. (en Augier, 2001)

Este poema, como muchos otros de Jamís, es profundamente citadino, urbano, y en esa urbe es donde resuena la uniformidad del pueblo, identificados, una vez más como en el caso de Fernández Retamar, por su función económica, pero en cuya humanidad todos son “un solo bloque de calor” homogéneo. Se encuentran algunas menciones étnicas pasajeras, como por ejemplo en un par de versos del poema “12 y 23,” también de *La pedrada*,

(...)
Si quieres nos sentamos a la espuma de algún café, fumemos
Y aticemos
Nuestros ojos en la fiesta del verano. Mira qué buena está
La rubia.
Mejor está la negra. Qué nalgas las de aquella que se quedó
Mirándose en el espejo. Qué vulgares somos,
Criaturas al sol de las Antillas. (en Augier, 2001)
(...)

Las únicas referencias étnicas aquí son introducidas para expresar la sensualidad grosera de los hombres antillanos frente a las mujeres que le pasan por delante. El elemento de la cubanidad en este caso no es tanto la pluralidad étnica, sino más bien la vulgaridad del cubano, característica también generalizada por el poeta.

Es durante esta época, entre 1961 y 1965, que ediciones El Puente activamente lanza varias publicaciones de poetas de grupos minoritarios y marginales. Nombres que han llegado a ser de gran fama literaria tuvieron sus inicios en El Puente, como por ejemplo Nancy Morejón, Miguel Barnett, Georgina Herrera y el mismo Heberto Padilla, editor. Estos son los autores jóvenes que inauguran la segunda generación del coloquialismo. En aquellos años, estos poetas pretendían escribir una poesía de carácter más autónomo, sin asignarle una función social, que se alejara un tanto de las limitantes temáticas revolucionarias y hasta de los acontecimientos históricos que recientemente se habían vivido en la isla.

En este contexto, Nancy Morejón publica su primer libro, editado por El Puente, de título bastante simbólico, *Mutismos*. Desde el convencimiento de que la poesía no es sólo el reflejo de la realidad más circundante, estos versos primerizos se cargan de símbolos que le dan a su poesía un toque distinto al del resto de la producción del momento. Es por esto que esta obra es catalogada de tono existencialista, y hermética, por el hecho de que no se adhiere a las formulas existentes. En *Mutismos*, la autora dialoga consigo misma y con actitud contemplativa se plantea

cuestiones a las que no da respuesta -o no quiere darlas-, para ofrecer unos versos que recalcan en un conocimiento sobre sí misma y en un entorno en el que tienen cabida la frustración, la soledad o el desamparo. Es una poesía en el que el “yo” poético es un yo personal no colectivo y el lenguaje está alejado del coloquialismo social proponiendo en contraste un discurso donde lo social se observa desde un intimismo, pintando un escenario un tanto desgarrador, como se aprecia en su poema “Viento” de esta obra:

Viento
Un círculo. Un duende. Un espejo.
Inmediatamente yo.
Desde aquel escaño tortuoso,
Vienes en pos de mí,
 ¿Qué buscas
 bajo mi línea negra
 que se esconde
 aunque quisiera sostenerse?
No hay esperanza. No hay dolor.
Soy sin mí. Y vuelo contra ti,
Viento,
Que arrastras acaso lo inenarrable,
Hacia tu ruido.

La misma Morejón ha comentado en cuanto a *Mutismos* que “Hay que pensar que era un primer libro escrito prácticamente entre la infancia y la adolescencia, y no hay porque tratar sus insuficiencias formales, ni hay por qué declarar que es un libro hermético; es, sencillamente, un libro donde fallan ciertos elementos formales, pero donde hoy celebro la audacia y la valentía de darse a conocer” (Bejel, 230). Sin embargo, las críticas a las que ha sido sometida esta obra, inclusive por su propia autora que la acusa de fallar en “ciertos elementos formales”, los versos advierten una sensibilidad poética lúcida y sintonizada con la realidad circundante, aunque expresada a través de “elementos formales” distintos a los requeridos por los estándares de la poesía de la época. Es entre duendes, círculos y otros elementos metafísicos que Morejón

explora e interiorisa su alrededor. En el ejemplo citado arriba, que más podría ser el viento que “vienes en pos de mi” arrastrándolo todo que la Revolución misma. Ya para 1962, año de publicación de *Mutismos*, la Revolución estaba constituida en ese “viento” arrasador en contra del cual Morejón parecía querer definirse, para terminar envuelta sin esperanza. El “viento” de Morejón no es el mismo de Fayad Jamís, consumado poeta coloquialista y revolucionario que nos dice en su poema “Esto no es una carta” que, “ahora en la tierra crece un viento libre/y en la ciudad el viento libre arrastra las escorias/hacia el fondo de la noche.” Jamís nos habla de su visión de la nueva Cuba donde el “viento” es algo positivo que “arrastra las escorias” de la pasada burguesía obsoleta para implantar el nuevo modelo de unidad popular. Jamís no “vuela contra” ese viento de la Revolución sino que lo celebra y se sumerge en él. El viento de Jamís expulsa la escoria hacia fuera de los límites de la nueva nación, el de Morejón arrastra hacia su propio ruido sin esperanza.

En cuanto a esa “falla formal” a la que se refiere Morejón, la misma es la falla de no haber utilizado el tono conversacional propio del coloquialismo regidor del momento y la inmadurez a la que se refieren otros críticos no es más que la explicación del por qué de esta falla formal y también temática que ven los que descartan a *Mutismos* como una obra insignificante.

Esa poesía que le “viene sola como un pájaro” no puede mantenerse fuera de los estándares por mucho tiempo por peligro de perecer en el olvido y oscuridad, es así entonces que Morejón, ya para 1964, comienza la transformación de su obra con su segundo libro *Amor, ciudad atribuida*, también publicado por El Puente. El rapto poético y la inspiración en éxtasis de la autora comienza a amoldarse dentro del perímetro estipulado por la Revolución, y si bien es cierto que el la sensibilidad poética casi surrealista continúa en esta obra, la temática y la forma van cambiando, como vemos en el poema a continuación,

La ciudad expuesta

Dentro de los márgenes de las aceras
Bajo los hábitos de una canción de esquina
En el rumor de los pregones de los mundos
Habita el corazón de la ciudad teñida de esperanza
Un vientecillo oscuro y gentil comprende
Las miradas de los hombres que carpintean que atraviesan
Las calles y miran los cabellos
Los carpinteros trabajan con los cabellos enredados
Llenos de fuego y entre sus ojos hay de nuevo
Otra vez la ciudad que apacigua los árboles
Es ésta la ciudad que por primera vez nos ama
Y que por última nos donará el regalo preciso de sus labios
Y en su sonrisa y los pasos de los colegiales que declaman

Al partir a la escuela

Ya por demás hay sol en la ciudad y no hay tormento
Quizás el humo que levantan los cigarrillos y las fábricas
Las líneas de los automóviles la vista de los comercios
Los vidrios y los guardas y yo me siento tenue como
Si anduviese por la faz de esta ciudad impregnada de lágrimas
Bendecida por lágrimas

Esta ciudad con sus olas doradas tan desprendida
Como un septiembre pardo y lamentable.

El “viento” de la Revolución que llegó arrastrándolo todo ha barrido la ciudad y la ha teñido de esperanza, convirtiéndose en un “vientecillo oscuro y gentil.” Se ve en este poema esa esperanza advenida con la Revolución, que ha transformado la sociedad. Ahora esa ciudad que antes pertenecía al abolengo, “por primera vez nos ama.” Morejón aplaude el cambio ya que ahora hay acogida por los que habían estado marginalizados desde siempre. Ahora hay “sol en la ciudad” y los trabajadores son los personajes principales en esta nueva ciudad, en esta nueva sociedad. Está la imagen de la modernidad comprendida en este poema también al narrarnos sobre las fábricas, las líneas de automóviles y los comercios. El progreso acaricia la ciudad nueva y todo gracias al cambio revolucionario. Sin embargo, no es posible examinar este poema

sin acaso sentir un deje de melancolía, una melancolía producida tal vez por la incertidumbre de la novedad. Han pasado apenas escasos 5 años desde el inicio de la transformación y solo 3 desde la declaración de socialismo, por lo tanto la autora, consciente o inconscientemente refleja en sus versos elementos que hacen imposible declarar este poema como una canto cien por ciento optimista y esperanzador. Desde sus primeras líneas, la autora hace alusión de los “márgenes” dentro de los cuales se encuentra la ciudad. Si bien es cierto entonces que la ciudad está “teñida de esperanza,” el adjetivo “teñida” advierte una condición de carácter temporal y no permanente. Lo teñido, aunque cubre todo, se destiñe eventualmente. ¿Podría esto interpretarse como la percepción que tiene la autora de que el cambio es un tanto superficial? Por otro lado, el vientecillo es gentil pero oscuro, los carpinteros trabajan con los cabellos enredados y ella “se siente tenue como si anduviese por la faz de esta ciudad impregnada de lágrimas...” Por qué ha de estar la ciudad impregnada de lágrimas si la Revolución ha traído un cambio avasallador, por qué han de estar los cabellos enredados si la Revolución ha traído orden, por qué ha de ser el vientecillo oscuro, si la Revolución ha traído la claridad? Estas son las interrogantes que se advierten al explorarse este poema por lo que decimos que al final nos queda un sabor un tanto amargo y de incierto “como un septiembre pardo y lamentable.”

Lo que viene luego de la publicación de *Amor, ciudad atribuida* es el cierre del Puente lo que augura un incierto aún mayor. Qué ha de ser de Nancy Morejón después del Puente? La respuesta es, transformación. Su primer libro post-El Puente es *Richard trajo su flauta y otros argumentos*, 1967. En este libro, Morejón recopila los poemas de *Amor, ciudad atribuida* junto con poemas nuevos que inauguran su nueva imagen. Veamos un fragmento del poema titular,

Richard trajo su flauta

Sin el menor ruido

Con las venas del cognac y el danzón de Romeu

Se apoderaba abuelo Egues de un sillón patidifuso y tieso
“ya no queda ningún músico de mi generación
en Placetas
sobre todo la banda
una retreta mala como cará”
estamos todos juntos pero no llega el esperado
y llueve mucho fuera de la casa

cada noche reaparecen
los relatos de *Juan Gualberto* en la nación antigua
como el aliento de los árboles

mientras revolvíamos los discos

“la batería es lo que lleva el suín”

truenas y llueve
y llueve para ahogarnos a todos con nuestros respectivos
[catorce o quince años

ahí la muerte y luego ¿dónde estaremos todos?

Miramos por la ventana frente a la estrecha calle
De la iglesia de San Nicolás
(nunca nos gustaron los curas)
es la hora de comida y picamos el pan
y tomamos cerveza.

Tan solo con ver la forma de este ejemplo notamos la transformación a la que se ha sometido Morejón. En esta obra, la autora adopta las formas coloquialistas en boga durante la época. Por ejemplo, vemos la intertextualidad característica del coloquialismo donde elementos de otros medios literarios interpelan dentro del poema, como lo es la inserción del diálogo del abuelo entre comillas. También la referencia a los “relatos de *Juan Gualberto*” y los comentarios entre paréntesis tan propios del coloquialismo, sumergen esta obra dentro de los parámetros de la tendencia poética dominante del momento, alejando a su autora de la chispa de la originalidad exhibida en sus poemarios anteriores.

La misma Nancy Morejón, siempre dada a evitar detalles que pudieran añadir a la intriga de la historia del Puente, admite que esta casa editorial “respetaba la poesía de cada quien”... “que no es que tenías que escribir de determinada manera ni con determinada estética” y que le pareció que José Mario fue “el primer editor desinteresado. El costeó la edición y nunca me pidió nada, ni ninguna manipulación de su parte. Siempre él estimuló a que yo siguiera escribiendo...y hacía libros y nunca se prostituyó...era una empresa privada”.(Howe, 04) Los comentarios de Morejón sugieren que sí había manipulación y expectativas estilísticas en otros medios en el ámbito literario cubano de la época, acusando de prostituirse a otros que se dejaban manipular, situación que ella no veía en El Puente. El hecho de que José Mario, el editor del Puente financiaba la edición también jugó un papel importante ya que el estado requería un control más estricto de todo lo que se producía en el país y tener una empresa privada en el medio no permitía ese control absoluto.

El discurso de Morejón siguió una transformación similar a la ocurrida en el de su protector Nicolás Guillén, quién re-dirigió la ideología de su obra de una perspectiva en la que se refleja la condición marginal de la experiencia afro-cubana localmente, hacia un enfoque en el cual la experiencia de los afro-cubanos forma parte del sistema internacional de dominación y explotación de las masas ejercida por el capitalismo imperialista y todo el imaginario del marxismo y sus luchas de clases⁵⁹. En otras palabras, para muchos poetas post-revolucionarios, el problema racial en Cuba es inseparable del problema de las luchas de clase. Morejón adaptó y desarrolló su poética bajo este precepto, dejando de lado el intimismo de *Mutismos* para dejar florecer una voz poética en la que el “yo” se transforma en un “nosotros” que prefiere hablar más por la experiencia masiva que sobre la experiencia personal.

⁵⁹ Williams, Claudette M. *Charcoal & Cinnamon. The Politics of Color in Spanish Caribbean Literature*. University Press of Florida. Gainesville, Fl. 2000

Es pues a partir de *Richard trajo su flauta* que la crítica se torna favorable hacia Morejón, provocando comentarios, inclusive aún hoy en día, como el que aparece en la Biblioteca Virtual, Miguel de Cervantes al introducir la obra de la autora, “al tratarse de una obra primeriza [refiriéndose a *Mutismos*] se perciben algunos desajustes formales que serán ampliamente superados a partir de *Richard trajo su flauta y otros argumentos*.” Es decir, la adopción de las formas coloquialistas por parte de Morejón la posicionan dentro de un espacio de aceptación por parte de la crítica literaria que no hubiera alcanzado en la época de no haberse transformado. Sin embargo, pese al cambio formal y estilístico que la autora exhibe, todavía se ven dejes de su sensibilidad propia que augura sentimientos no completamente optimistas en la nueva Cuba, sino tal vez expresando aún un tanto de desolación, como advertimos en los versos que dicen:

...truenas y llueve
y llueve para ahogarnos a todos con nuestros respectivos
[catorce o quince años

ahí la muerte y luego ¿dónde estaremos todos?...

Esa lluvia que cae como tormenta viene para “ahogarnos a todos...” ¿A qué se referirá Morejón con esta referencia? ¿Qué es la lluvia que ahoga y mata? ¿Es acaso el “viento” que ha traído esta “lluvia”, pero no para limpiar ni renovar, sino para ahogar y matar...

La efervescencia de los sesenta, decenio lleno de medidas culturales de amplia repercusión en la isla como por ejemplo la Campaña de Alfabetización de 1961, la creación de instituciones dedicadas al cine, los libros, la música, todo dentro de la definida topografía establecida por Fidel Castro en sus “Palabras a los intelectuales”, produjo el suelo fértil para la germinación y florecimiento del coloquialismo como tendencia poética dominante. Con la despedida de esta década, se dio la bienvenida a los años setenta juzgados como un período oscuro o “gris” en la Revolución, represivo y de marginalización cultural, incluyendo a figuras

como Lezama Lima y Virgilio Piñera entre los más notables. Todo ésto inaugurado, como hemos visto en el capítulo anterior, por el caso Padilla en 1971 y las subsecuentes medidas estipuladas por Castro en su discurso durante la clausura del primer Congreso de Educación y Cultura y la posterior fundación del Ministerio de Cultura a mediados de la década luego del establecimiento de la institucionalización formalizada.

Este es el ambiente político y cultural en el que un joven escritor de provincia, Roberto Manzano Díaz, escribió sus “cantos a la sabana”. Es en medio de este ambiente promotor de la homogeneidad y enemigo de la heterogeneidad en el cual Manzano Díaz expresó su espíritu revolucionario con una voz distinta, una voz independiente, una voz sabanera con sabor a tierra y campo, más íntima, más tradicional y rítmica, llena de metáfora y alejada del mundanismo coloquial, pero igualmente revolucionaria.

5.0 POESIA DE LA TIERRA/TOJOSISMO, ROBERTO MANZANO DIAZ Y OTROS

FUNDAMENTOS

“La palabra es peligrosa...el poeta guarda en lo recóndito una palabra...hacer es peligroso...Hacer una cosa uno mismo, desde uno mismo, desde dentro hacia fuera y colocarla en un lugar, es peligroso. Poeta es el que hace...El peligro se llama poeta” nos dice Jaime Saenz en su novela *Felipe Delgado*. La poesía es peligro, por lo tanto hay que expulsarla o al menos mantenerla con las riendas cortas para que no se escape del control autoritario de los que buscan regir las mentes. Esa capacidad de poder “hacer una cosa uno mismo, desde uno mismo, desde dentro...” es “peligroso” porque indica la potencialidad ilimitada e inherente en cada individuo de crear y re-crear la realidad a través del pensamiento, sin mediaciones, sin importar las barreras ni las murallas. Es la agencia innata que tienen todos, inclusive aquellos que se supone no pueden hablar. Es la consciencia histórica-política que despierta en los que mantienen la mirada en espiral. Esta potencialidad, capacidad, consciencia, agencia se manifiesta de distintas maneras, siendo la poesía una de las más imponentes a través del tiempo y el espacio. Los sistemas de poder perciben este peligro que es la poesía y el poeta, por ende esta percepción ha movido a la opresión contra la poesía y los poetas desde Platón hasta nuestros días. Pero por qué es peligrosa la poesía. ¿Por qué es peligrosa la creación poética? ¿Por qué hay que controlar la belleza?

Este razonamiento surge en la mente occidental con el pensamiento clásico griego antiguo donde vemos los indicios fundamentales de esta idea cuando, unos tres siglos antes del inicio de la era cristiana, Platón expulsa de la República, su modelo ideal de ciudad, a los imitadores, a esos personajes que hacen que el hombre salga en cierta manera de sí mismo y de su condición. A esos "artistas" que entienden el Arte como "episteme", como conjunto de reglas apoyadas en un conocimiento científico, ya sea sensible o sutil, expulsó Platón de su República porque "...la imitación trasciende las costumbres, se convierte en una segunda naturaleza y poco a poco se toma el tono, el gusto y el carácter de aquellos a quienes se imita." Según Platón, La imitación desfigura la verdad sencilla, por lo tanto "...si uno de esos hombres (poetas-artistas) hábiles en el arte de imitarlo todo y de adoptar mil formas diferentes, viniese a nuestra ciudad para obligarnos a admitir su arte y sus obras, nosotros le rendiríamos homenaje (...) pero le diríamos que nuestro Estado no puede poseer un hombre de su condición (...) y nos daríamos por contentos con tener un poeta y recitador más austero y menos agradable, si bien más útil, que imitara el tono del discurso que conviene al hombre de bien..."⁶⁰

Por otro lado, Platón no expulsa a otro tipo de poetas, a los que a través de su hacer dejan aparecer o revelar lo que está oculto tras los ropajes de la falsedad, haciéndolo así manifiesto. Aquéllos "...que poseen un don misterioso del que ellos no son dueños ni conscientes y que supone incluso una pérdida momentánea de la razón..." son los verdaderos poetas para Platón. Por el contrario, "...aquél que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía (del "bien hacer") convencido de que por los recursos del arte (habilidad, razón) habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto (fracasado), y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos (los inspirados)..." Esto es lo que constituye la

⁶⁰ Notas sobre Platón tomadas del artículo en línea: "Sobre La Verdad, la Belleza, el Arte y otras cuestiones de la vida cotidiana" por José María Gracia

verdadera "Poiesis" y por extensión cualquier actividad humana, cualquier arte, cualquier "poner en orden". El hombre "cuerdo" según Platón, solo puede involucrarse en actos de mimesis a través de su obra poética. En este sentido, la poesía queda reducida a ser mentira, a ser falsedad, a ser mera imitación. Fue éste un intento de separar la poesía de la filosofía, es decir, por un lado quedó la filosofía como buscadora y reveladora de la verdad y por el otro quedó la poesía como agente de la mentira. De esta manera, el peligro que la poesía representa se desvanece al restársele validez a su principal herramienta, la metáfora, relegándola a un papel de tropo de mentiras en vez de lenguaje de realidades⁶¹.

Arte, sin embargo, en su sentido original POIESIS, significa hacer, poner en orden, dejar que aparezca lo que es, lo que se da... así el hacer poesías es la manera máxima de "hacer" porque es la manera máxima de dejar que "la cosa" se muestre en la obra sin arrancarle la razón ni la cordura. Surge así el peligro en la poesía del que nos habla Saenz. Peligro porque este "hacer" responde a un acto intencional de recuperación de una memoria, de un recuerdo, de una conciencia histórica y es allí donde el verdadero peligro radica. Hacer poesía no es entonces un acto esotérico, en el cual la inspiración llega con poder metafísico rayando en la inconsciencia, sino que envuelve un razonamiento lúcido movido por una conciencia histórica que lleva a la

⁶¹ Elizabeth Monasterios discute la propuesta de Paul Ricoeur sobre sus estudios de la metáfora en su ensayo "Poesía y Filosofía: El Aporte de Paul Ricoeur al estudio de la metáfora", en el libro *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. De Mario J. Valdés y otros. . Aquí Monasterios presenta la postura de Ricoeur sobre como desde el período clásico, con Platón, la poesía y la filosofía fueron separadas, y como la metáfora fue definida como un adorno de la palabra, una decoración, un tropo, un fenómeno que da a una cosa el nombre que pertenece a otra, por lo tanto se volvió ícono de la falsedad, con un objetivo limitado a nombrar figurativamente algo que en sí mismoya tiene significación propia pero que es insuficiente para la creación de sentidos nuevos. Monasterios analiza como Ricoeur examina en su libro *La Metáfora Viva*, el potencial creador de significados de la metáfora y como la misma es el paradigma de toda creatividad a través del lenguaje. Ricoeur ve en Aristóteles al fundador del modelo retórico pero a la vez también lo ve como proveedor de argumentos que lo desestabilizan cuando señaló que el giro metafórico no se agota en las nociones de préstamo, desviación o sustitución sino que se hace enigmático. Más que una teoría de la sustitución, la metáfora evoca una teoría de tensión en la significación, posición de la cual Ricoeur partirá para su propuesta en la que dice que la significación metafórica se produce a raíz de esa tensión que surge entre significados establecidos y significados nuevos.

creación de una nueva sensibilidad, de una nueva forma de pensar el mundo, la que tiene el poder de conducir a una revolución a una acción, hecho en el cual palpita aquél peligro.

A la idea de poiesis interponemos la de “auto-poiesis”, la habilidad de auto hacerse, de crearse de nuevo a sí mismo sin estar sujeto a los impulsos de las musas, sino de manera intencional. Si buscamos una nueva sensibilidad, si anhelamos la revolución del pensamiento, si queremos al verdadero revolucionario, no lo encontraremos en el que hace regido por la rutina, por la obligación, por mandato, por moda, por interés personal, por lealtad, [por hábito](#), sin ningún tipo de consciencia de lo que hace. Lo encontraremos en el que se auto-hace con un entendimiento de que lo que hace es parte de una consciencia histórica, de un querer íntimo que lo mueve a hacer. El poeta cuenta con esa sensibilidad creadora capaz de hacer, la cual está contenida en su obra. Es através de esas ideas acuerpadas que surge la posibilidad de mover a la acción, acción provocadora del cambio ya que las ideas propuestas en lenguaje metafórico están acuerpadas en el texto poético y no son abstracciones que hay que dilucidar. Y he aquí entonces el peligro de la obra poética – su potencia. La potencia que contiene para crear e impulsar la acción modificadora de pensamientos, actitudes y destinos.- germen revolucionario contenido en la poesía producto de un proceso de auto-poiesis, donde la consciencia histórica del autor logra convertirse en semilla con potencial germinador.

La poesía es peligro, no mera imitación. Armada de metáfora viva no es metira, como lo sugería Platón, es potencia renovadora. Aristóteles lo vio así al presentar sus reflexiones sobre como las ideas no existen en abstracción sino que están acuerpadas por lo material. Por lo tanto, las ideas presentadas en el arte, en la poesía, son como fotografías de la materialidad que representan, ni abstracciones ni falsedades. En su obra *Poética*, Aristóteles afirma que la inclinación humana a imitar, hacia la mimesis, es natural e inherente. El humano se diferencia

entonces de los animales por su capacidad de mimesis, y esta mimesis es parte de la constitución de la especie humana. El arte es una expresión de esta facultad humana y por ende es una forma de mimesis. A diferencia de Platón, quien percibía la mimesis como una mediación de la cual tenemos que alejarnos e ir más allá para poder experimentar lo “real”, Aristóteles veía la mimesis como expresiones fundamentales de la experiencia humana dentro del mundo. El arte, la literatura, etc., están codificados de tal manera que los humanos no caen en el engaño de creer que son “realidad”, sino que más bien reconocen características de su propia experiencia del mundo dentro de la obra de arte la cual causa que la representación parezca aceptable y válida.

La poesía no es entonces mera imitación y falsedad. Como lo propusiera Walter Benjamín, el lenguaje es el más alto nivel de comportamiento mimético, de expresión humana. Los modernistas latinoamericanos descubrieron el poder del lenguaje y a través de sus creaciones, sobre todo poéticas, presentaron panoramas de la realidad de su época. Fue ese malestar que sintieron los modernistas a lo largo de su movimiento el cual les ayudó a inaugurar el concepto de la poesía como arma para luchar contra los avances amenazadores de la modernidad industrializada y contra el añejo y nuevo colonialismo que los asfixiaba. La poesía comenzó entonces a revelar su capacidad de portadora de la consciencia histórica, aunque en forma limitada en el caso modernista y se comenzó a ver su potencia – su peligro. Sistemas han reconocido este peligro por lo que han decidido contenerlo y enrumbarlo hacia su función como servidora y preservadora de ese mismo sistema. Toda poesía que quede por fuera de esta función tiene entonces que ser aislada o eliminada por considerársele subversiva y contraria a los intereses nacionales. Es esta situación la que argumentamos sucedió en la Cuba Revolucionaria durante los 60s y 70s cuando el Tojosismo quedó fuera de los círculos literarios por considerarse retrógrado y no funcional, falto de utilidad para la propagación de las ideas revolucionarias de la

época. En este estudio de Roberto Manzano Díaz, el más importante exponente del tojosismo, y otros de sus cultores, apreciamos como ellos y su poesía se quedaron por fuera de la “república” constituida en esta instancia por la nueva Cuba, utópica y romántica, que diseñaba Castro, quién cual el Platón del siglo XX, trazó sus características y especificó su membresía. Sin embargo, también vemos a Manzano Díaz como manifestación vívida de esa auto-poeisis que ejemplifica la capacidad de auto-creación aún frente a barreras, murallas y limitaciones. Vemos como Manzano Díaz re-creó su propia Cuba en el lienzo olvidado del campo y con las pinceladas añejas de la metáfora. No la metáfora mentirosa, vacía y muerta sino la metáfora viva que por sí misma se transforma en significado y en lenguaje acuerpado en la forma que la encarna.

5.1 PANORAMICA DE LA POESIA DE LA TIERRA O TOJOSISMO

La “Poesía de la Tierra” o “Tojosismo” surgió a inicios de los años setenta en Cuba como una corriente reaccionaria al movimiento coloquialista. Como apunta Ivania Del Pozo en su introducción al libro *Encaminismos. Poesías escogidas (1970-1999)* de Roberto Manzano Díaz, la poesía tojosista contenida en el libro *Canto a la sabana* de Manzano Díaz, “comienza la reacción lírica que superaría al coloquialismo y recuperaría en un lenguaje de extraordinaria riqueza, la tradición literaria nacional asumiendo de modo estilizado la oralidad rural.” (Manzano Díaz, 2004) El Tojosismo así, enfatiza una actitud lírica, inclusive cuando exalta eventos épicos como la Revolución misma, desde la perspectiva del campo.

Es importante hacer énfasis aquí en que los poetas tojosistas se consideraban, en las mismas palabras de Manzano Díaz, “tan revolucionarios como los más revolucionarios de los coloquialistas. Era la época de un gran romanticismo revolucionario, y los tojosistas venían de lo

más humilde de la población cubana del campo y del interior del país, y se iban haciendo su cultura al ritmo de los planes educacionales de la joven revolución. La diferencia visceral estaba en la actitud poética.”⁶² Por consiguiente, no es correcto asumir que los tojosistas adoptaron conscientemente una ideología anti-revolucionaria y disidente. Las raíces comunistas de sus cultores son palpables en los relatos de sus herencias familiares, como por ejemplo tenemos a Manzano Díaz quién nos comenta sobre su padre diciendo: “mi padre fue fundador del Partido Comunista de Cuba y había dirigido huelgas en centrales azucareros durante las zafras. En el Central Falla, próximo a Ciego de Avila, arrancó, durante una huelga, miles de pesos a los dueños de la central para los trabajadores de los cañaverales.” También nos cuenta sobre los hermanos de su padre y como vivían en una colonia en la que todos eran comunistas, razón por la cual la misma era llamada Moscú.⁶³ Manzano recuerda la tremenda impresión que le causó, con sus escasos 9 años de edad, el presenciar la Caravana de la Libertad, donde vio con entusiasmo y emoción juvenil, desfilar “sobre tanques, yipis y camiones, al ejército de los Barbudos, tremendamente pintorescos, con collares de semillas al cuello, recuerdos de los días de la Sierra Maestra, que iban en marcha de victoria total hacia la Habana.”⁶⁴ Es así entonces que la Revolución fue un evento de gran cercanía emocional para el poeta, evento que despertó su sensibilidad revolucionaria desde su época infantil. Es por tal razón que el tojosismo también cantó a la Revolución, pero con su propia voz. Una voz íntima, no oficializada. Una voz que fue reacción o “actitud poética” en contra del coloquialismo y sus formas. Una voz contagiada por el sentido de la auto-poiesis de un nuevo pensar el mundo, pero un nuevo pensar el mundo sumido en la promesa que representaba la Revolución.

⁶² En mensaje de Roberto Manzano Díaz a la autora el 11 de noviembre de 2003

⁶³ Comentarios hechos por Roberto Manzano Díaz a la autora el 30 de noviembre del 2003

⁶⁴ Ibid

Según autores tojosistas, la intención no era tanto comenzar una nueva ideología política, sino, más bien reaccionar en contra de un estilo de poesía que no iba de acuerdo a sus propias visiones estilísticas. El mismo Manzano Díaz presenta la siguiente propuesta sobre las características del tojosismo o poesía de la tierra:

Se llama poesía de la tierra, o tojosismo, a una corriente poética surgida a principios de la década del setenta en Cuba que reaccionó frente a la tendencia coloquialista, entonces imperante. La poesía de la tierra se caracterizó por:

a. el predominio de una actitud lírica, incluso para cantar los acontecimientos épicos, frente a la disminución de la subjetividad y de lo íntimo en la poesía coloquialista;

b. el predominio del lenguaje tropológico, frente al triunfo del prosaísmo y el lugar común del coloquialismo;

c. la recuperación de las décimas y los sonetos, formas características de la tradición lírica nacional, sin renunciar al verso absolutamente libre;

d. la recuperación del verso típico de nuestra lengua, basado en la sílaba, frente al versolibrismo sustentado en el fraseo de los grupos fónicos, aunque también se utilizara éste con suma frecuencia:

e. la estilización del habla rural, frente a la copia sin elaboración artística del lenguaje estándar urbano, propio del coloquialismo;

f. la presencia frecuente de asociaciones imaginativas características de la naturaleza cubana y en particular del entorno campesino o del proletariado agrícola, o la asunción de estos mundos como referentes temáticos;

g. la incorporación de la mirada del niño como sujeto lírico esencial que, aunque existió siempre en la poesía cubana, adquirió en esta tendencia marca de estilo generacional, con lo que el texto se tiñó de subjetividad, de imaginación, de intimismo, de humildad esencial, de transido lirismo, más que de carácter oratorio, tribunicio, periodístico, falsamente objetivo que enarboló el coloquialismo como rasgos de su sujeto;

h. el cuidado de la expresión artística y de la adecuada elaboración del mensaje y el rechazo al dato noticioso, a la cifra aritmética, al cliché, al desaliño, a lo prosaico, a lo falto de sonoridad y esmero, a lo falto de énfasis emocional, propio del coloquialismo.⁶⁵

El tojosismo o poesía de la tierra, sin embargo, no se cohesionó como movimiento literario y sus obras se transmitieron más bien de manera oral entre sus cultores, los cuales muchas veces ni siquiera tenían consciencia de su afiliación con esta tendencia. Como nos dice Manzano Díaz:

los propios cultores de la tendencia no tienen consciencia de su filiación estética. Esto dice lo siguiente: No hubo grupo literario verdadero. El grupo crea sentido de pertenencia. Sólo dos o tres tuvieron consciencia profunda de la nueva forma de decir. No fue un movimiento literario, que siempre implica cierta consciencia y programa declarado. Fue una tendencia estética de un período determinado (década de 1970), y que no pudo avanzar hasta su desarrollo natural, por todos los prejuicios contra el guajiro, contra lo popular campesino, y por la lucha abierta de la poética triunfante, que era el coloquialismo, que supo enseguida que allí tenía un rival estético de importancia.⁶⁶

Manzano también teoriza en cuanto a otra serie de razones que impidieron que el tojosismo o poesía de la tierra surgiera como movimiento:

a. no se vertebró como movimiento poético: no supo hacer lo que hace toda tendencia que aspira a ser la dominante. Ya lo he dicho en otra parte: no proveníamos de familias intelectuales y teníamos conceptos ilusorios y románticos de la vida literaria;

b. a la tendencia poética predominante entonces en la vida cultural cubana no le interesaba promovernos, pues era indudable que veníamos con otro modo de ver las cosas; [una poiesis diferente]

⁶⁵ En mensaje a la autora el 10 de noviembre del 2003

⁶⁶ En mensaje a la autora el 10 de noviembre del 2003

c. cuando esa tendencia coloquialista cayó bajo el empuje de nuevas tendencias a mediados de los ochenta, ya nosotros no estábamos en el campo de batalla: no habíamos publicado sino en forma dispersa, y no nos conocían, ni nos conocen aún, objetivamente, y pesaba sobre nosotros el prejuicio del tojosismo, a pesar de que los demás pudieron vencer al coloquialismo porque nosotros habíamos abierto una brecha hacia el lirismo y la subjetividad a principios de los setenta;

d. todas las tendencias en nuestro país, como no se pueden publicar programas poéticos abiertos, como lo hacían los grupos de la vanguardia a principios de siglo, expresan sus intereses estéticos comunes a través de antologías y reseñas en la prensa cultural, y nosotros no tenemos aún, después de haber pasado casi treinta o veinticinco años de nuestra incorporación y momento mayor de expresión, una antología que muestre la realidad poética de nuestra existencia: todos saben que ocupamos un breve período de la historia de la poesía en Cuba, pero nos pueden obviar con facilidad, pues no existe un corpus visible de lo producido por nosotros;

e. la crítica y la investigación cubana no se arriesga por nada que ya no esté aprobado y legitimado en los medios a los que ella otorga autoridad para eso, y, aquí está lo increíble de todo esto, la hazaña crítica y teórica que hay que realizar, la poesía de la tierra tiene que ser legitimada aún, treinta años después;

f. la poesía de la tierra, en su forma arquetípica, fue propia de la primera mitad de los setenta, no es un movimiento poético del presente: la vida literaria cubana de ahora está ocupada en otras batallas estéticas: pero todo el que conoce la poesía postrevolucionaria cubana sabe, aunque sea por transmisión oral, de la existencia de la poesía de la tierra, de sus principales cultores, de sus poemas representativos, etc: lo que se verá cuando se les pregunta por ella, por absoluta falta de conocimientos y prejuicios enraizados, es una imagen distorsionada de la misma; (10.11.03)

Los poetas de la tierra, con sus ideas “ilusorias y románticas” de entender la literatura y con su manera distinta de “ver las cosas” se vio en desventaja ante la realidad literaria de la época en la que escribieron, una época, como hemos apreciado en los capítulos anteriores, marcada por estrictas definiciones de lo que es apropiado, funcional, útil para avanzar la Revolución y lo que no lo es, quedando por ende, por fuera, todo aquello que no se ajuste a dichas definiciones propuestas por la oficialidad. La pregunta es, sin embargo, cuál es el mensaje que terminan emitiendo los tojosistas al deliberadamente escoger escribir en un estilo y

estética distintos a los utilizados por los coloquialistas, sabiendo que son los coloquialistas los favorecidos por los círculos literarios de poder y por la oficialidad gubernamental en tal coyuntura histórica. Al respecto Manzano Díaz nos comenta que, “en cuanto a escogencias de formas, y a si la predilección por ciertas formas clásicas tiene algún significado especial, le diré que sí, por supuesto, porque el poeta es muy sensible a las formas, que para él son contenidos. O proclives a determinados contenidos, O recipientes insustituibles de determinados contenidos. Pero no son jamás vestiduras neutrales.”⁶⁷

El debate estilístico entre estas dos tendencias se debía principalmente a que la poesía coloquialista se acercaba más a la narrativa, con sus formas dialógicas y conversacionales, con un lenguaje urbano, popular, enterado y actual, mientras que la poesía de la tierra o tojosista asumió la bandera de la metáfora y el intimismo como fuentes principales de sus creaciones, tratando siempre de encontrar un punto de equilibrio entre lo personal y lo colectivo, cantando a la patria desde lo íntimo y re-creándola desde la iconografía del campo con un lenguaje más visceralmente eterno. Manzano Díaz describe la diferencia entre los tojosistas y los coloquialistas de la siguiente manera:

Nuestra principal diferencia con los poetas coloquialistas no era que ellos escribieran en versos libres y nosotros en décimas y sonetos. Lo absolutamente diferenciador era la actitud frente al lenguaje. Ellos, siempre buscando el lenguaje de cada día, con sus formas estereotipadas, sus lugares comunes, sus frases calcadas directamente de la conversación, su rechazo visceral a la metaforización y la orquestación del discurso. Nosotros [los tojosistas], trabajando a todo vapor con la metáfora y el símbolo, con la actitud lírica frente al mundo, con la dinamización continua del tesoro imaginal de la infancia, con la impronta esmerada y rítmica en el decir. Ellos eran urbanos en su cosmovisión; nosotros, rurales o enfocando en pequeños poblados, o cantando simplemente a la naturaleza, o empleándola como un continuo transferente de nuestro espíritu.”(30.11.03)

⁶⁷ Comentarios de Roberto Manzano Díaz hechos a la autora el 30 de noviembre del 2003

Son éstas las claves explícitas de la diferenciación entre ambas formas de hacer poesía. El tojosismo, por un lado, habla con la voz del campo, cargado de metáfora, en la que la patria es una piña, los niños son el alma y la zafra seguida por los fuegos de marzo son la Revolución que dejan a los campesinos caminando entre cenizas pero siempre hacia delante; y por el otro, el coloquialismo, se mueve de acuerdo a su preocupación por el lenguaje popular urbano y las escenas citadinas que cual fotografías revelan la vida cotidiana de la época post-revolucionaria e imparten las nuevas doctrinas de pensamiento indicadas por la oficialidad. Cosmovisiones divergentes, la ruralidad y el periferismo del tojosismo, frente al urbanismo y la centralidad del coloquialismo, cavaron la brecha entre estas dos alternativas de pensamiento durante la segunda década de la Revolución. Es precisamente en esta diferencia cosmovisiva donde encontraremos la esencia del proyecto nacional proclamado por los tojosistas, y como el mismo llevaba la semilla del descontento y del malestar, impermisible en el contexto revolucionario de la época de su producción. [Igual que los modernistas de fin/comienzo de siglo](#)

5.2 ROBERTO MANZANO DIAZ: MAXIMO CULTOR DE LA POESIA DE LA TIERRA O TOJOSISMO

Roberto Manzano Díaz, nació en Ciego de Ávila, de padres campesinos y de convicciones marxistas, en el área central de Cuba, zona agrícola, rica en cultivos como la piña y el plátano, en la antigua provincia de Camaguey, “extensa llanura poblada de conjuntos urbanos, árboles y reses, [que] se encuentra en las mismas raíces de su inclinación poética y artística.”(Del Pozo, en Manzano Díaz 2004) Manzano Díaz parte del hogar paterno a los 12 años, durante los comienzos de la Revolución, en 1963, cuando sale becado para la Sierra Maestra, rumbo a

empezar su entrenamiento de maestro, para así hacer realidad su sueño de convertirse en analfabetizador. Este año representa la apertura del camino de Manzano Díaz, camino que se traza en el contexto histórico de principios de la Revolución, el cual ejercerá un poderoso impacto en la formación y desarrollo de la lírica del poeta.

Para 1966 llega Manzano Díaz a Torará, urbanización pre-revolucionaria en la Habana, la que había sido tomada para constituirse en la escuela de maestros Antón Makarenko. Aquí, el espíritu libre del futuro poeta emerge en sus acciones de rebeldía durante sus años en esta institución. Peleas con otros alumnos, desatención a las estrictas obligaciones de la escuela y la politización generalizada lo llevaron a la expulsión de la misma y al regreso a Ciego de Ávila. En 1967 inicia su servicio militar obligatorio en Bejucal, Habana, hasta 1970. En agosto de 1970 regresa a Ciego de Ávila donde se incorpora a los talleres literarios recién fundados en esta localidad. Manzano Díaz se une al Taller Literario César Vallejo, que “nucleaba a los jóvenes obreros y estudiantes aficionados a las letras. Su entrada a este grupo representó un punto germinativo en su desarrollo artístico, porque allí encuentra sensibilidades y voces afines a la suya y conquista con ello la posibilidad de establecer una declaración pública de sus ideales poéticos.” (Del Pozo, en Manzano Díaz 2004) Esta declaración la reitera Manzano Díaz años después en carta a Ivania Del Pozo el 24 de octubre del 2000 al anotar sobre los tojosistas que,

Siempre nos gobernó el deseo de escribir enunciados poéticos de alta elaboración estética. El prosaísmo, la falta de elevación espiritual, de cuidado estético que conocí en las revistas y libros de mi época como la poesía del momento [la del segundo coloquialismo] me parecía en mi mente juvenil falta de todo valor artístico, y no quería escribir así.

Manzano Díaz “no quería escribir así” acto de rebelión por el cual tendría que pagar el precio de la oscuridad por las décadas venideras. Como Manzano mismo lo admite, en la historia oral de la literatura cubana, él era un poeta conocido, sin embargo, no en el ambiente

editorial, de donde había sido excluido. En 1980 Manzano se muda a la ciudad de Camaguey donde nacen sus dos hijos. Para finales de la década de los ochenta y comienzo de los noventa, años de la crisis cubana denominada “el período especial,” Manzano Díaz dedica todas sus energías a la supervivencia de su familia y a la búsqueda de la satisfacción de las necesidades más básicas. La consecución de alimentos es la preocupación número uno en la vida del poeta durante esa época “especial.” Sin embargo, él continúa escribiendo en medio de la penura. Con las casas editoriales, periódicos y todas publicaciones cesadas, Manzano Díaz pensaba que su vida terminaría sin ver su obra publicada. Seguía compartiendo sus escritos con otros autores que estaban en las mismas condiciones y las debaja de lado, como si fuera su testamento. Pero en medio del incierto, en 1996, sale a la luz editorial el libro de poesía *Canto a la sabana*, más de veinte años después de haberlo escrito. Así transcurre la vida del autor, con la lucha por sobrevivir la crisis económica nacional de la mejor manera posible y de una manera itinerante entre Ciego de Ávila, donde trabaja y cuida de sus padres y Camaguey, donde residen sus hijos, hasta el 2001 cuando se muda a la Habana. Es en la Habana donde Manzano Díaz experimenta cambios transendentales en su vida autorial.

En sus palabras introductorias al libro *Encaminismo*, Del Pozo cita las palabras de Rafael Almanza sobre Manzano, quién aprecia en retrospectiva el valor de su poesía cuando dice que Roberto Manzano Díaz surge como “una solución auténtica, venida de las más profundas tradiciones nacionales, al problema del equilibrio entre lo personal y lo colectivo.”⁶⁸ Del Pozo también recopila la opinión del poeta y crítico Jesús David Curbelo quien afirma que:

Manzano (...) aparece en la palestra lírica cubana en plena década del setenta cuando los coloquialistas no sólo copaban el poder editorial, sino además imponían su norma estética desde tal trono y desde los diferentes concursos y eventos de talleres literarios

⁶⁸ Almanza, Rafael: “Muestrario del mundo”. En introducción a *Encaminismo. Poesías escogidas (1970-1999)* de Roberto Manzano Díaz.

donde fungían como jurados invariables, y los textos de Manzano en esa época iniciaban ya un rechazo a la corriente al uso y a la idea que para triunfar es preciso redactar aquello que editores y críticos aguardan con el fin de aupar autores hasta falsos pedestales y atarlos a determinadas fórmulas so pena de perder crédito y aplausos.⁶⁹

Roberto Manzano Díaz se convierte así en una voz alternativa pero marginalizada que habla desde la sabana cubana, dándole vida a la tendencia peyorativamente denominada tojosista⁷⁰ que se caracterizó por el uso consciente de mecanismos metafóricos, el ritmo, la rima y también el verso libre en ocasiones, pero siempre con una resonancia de las formas clásicas, para ir en contra de lo prosaico, conversacional y mundano del coloquialismo. Por encima de todo, el tojosismo usó el ambiente y el lenguaje rural para construir una representación alegórica de la nación cubana la cual se contrapone a la elaboración artística de lo urbano que el coloquialismo representa. En el siguiente fragmento del “Poema I” de Miguel Barnet, publicado en su cuaderno de poesía *La piedrafina y el pavorreal* de 1963, se aprecia una muestra del coloquialismo, con su tono conversacional, casi narrativo e intrínsecamente urbano y habanero:

Poema I (fragmento)

Ahora dejo el omnibus
Con el último rostro.
Es tarde pero hay tanto que hacer.
El calor invade la ciudad
Conmigo las gentes
El grito despierto
Y los niños con sus pañuelos al cuello
En deliciosa faena.
De la Habana hay mucho que contra
Cuando abre puertas al Mercado
Y se ven los vendedores

⁶⁹ Curbelo, Jesús David: “Elogio del escriba y otros apuntes.” En Tengo, publicación cultural del periódico Adelante, Camaguey, marzo de 1998, p. 5

⁷⁰ Omar González, poeta y narrador, presidente del ICAIC, acuñó el término para denominar despectivamente a los poetas y obras frutos de la corriente que inicialmente se llamó “poesía de la tierra”. La palabra deriva de “tojosa” el nombre de una pequeña palomita, sucia y callada, que generalmente se encuentra en el campo cubano.

En los portales
Con un gran cuchillo al cinto
Y los ojos amarillos

Así continua el poema, con su relato de la Habana, casi como si se estuviera leyendo la descripción de la ciudad en un reporte noticioso. La voz poética es conversacional, y la forma se aleja de la métrica, rima y símiles de la poesía tradicional española. En ese mismo año, Manzano, a la tierna edad de catorce años escribe un libro de poemas cargado de cubanía sabanera, relato de niños, poemas llenos de inocencia, titulado *Pasando por un trillo* es el libro con el que Manzano inicia su experimentación poética en un ambiente cultural que se le presentará hostil. El poeta nos cuenta sobre la vida interiorana cubana, entre caracoles, piñas, caballos y caminatas de zcalso pisando el rocío mañanero de diciembre. Vemos en el siguiente fragmento del poema “Al fin”, el cual es un conjunto de tres octavillas, una escena característica de la pasión adolescente y de la inocencia que Manzano despliega en el libro,

Porque me aceptó
Mi novia guajira
Cuando por el trillo
Le ofrecí mi vida,
Todo mi destino
Mi sangre más viva,
Qué vibre el laúd
Qué suene la guira

Porque mi sabana
Es mucho más linda
Con cañaverales,
Naranjas y piñas
Debajo de un cielo
De lumbre más fija,
Qué vibre el laúd
Que suene la guira

El contraste de este poema de la tierra con el urbanismo reflejado en Barnet es evidente. El intimismo de Manzano también contrasta con el colectivismo del poema coloquialista de Barnet. Mientras el poeta citadino nos cuenta sobre el omnibus, el calor y los gritos de la ciudad y de los hombres con ojos amarillos y cuchillos al cinto, el relato de Manzano está lleno de la frescura juvenil de un alma que se regocija en la campiña. El yo poético de Manzano es un yo personal que vibra, siente, respira entre el cañaveral y el amor de la novia. Manzano está desarrollando su yo poético también entre el laúd y la guira, curiosa combinación de instrumentos musicales que reflejan por un lado la hispanidad y por el otro la cubanía sabanera/campesina del autor. Es precisamente esta combinación la que se verá en la obra de Manzano, quién busca la compenetración de ambas identidades en su poética. Pero en esta etapa inicial es la identidad campesina la que se apodera de la obra de Manzano, la que canta a las cosas del campo, como vemos en el poema “Quinqué” a continuación, también del libro *Pasando por un trillo*

Al centro del comedor
El quinqué
Con su tranquilo fulgor.
Quinquerere,
Quinquerí;
Ahora mismo
Lo encendí!

Con su vientre cristalino
El quinqué
Nos ilumina el camino.
Quinquerere,
Quinquerá
¿Qué no ve?
Ya verá!

Nos alumbra la saleta
El quinqué
A la familia completa.
Quinquerere

Quinqueró;
Todo el sitio
Se alumbró

Por el cuarto mi hermanita,
Y el quinqué
Entre sus puños gravita.
Quinquerere
Quinqueré:
Es ya tarde:
Lo apagué!

Surge en este poema, entre rasgos de la poesía pura, uno de los íconos representativos de Manzano, “el camino”, que será la simbología constante que marque su obra. Ese camino del hombre de la sabana, el cual es alumbrado por el quinqué, ni la bombilla ni la linterna ni el alumbrado eléctrico de las áreas urbanizadas, sino el rústico quinqué que entre los “puños gravita” de manera orgánica. Es el fuego mismo el que alumbra, no una creación tecnológica sino más bien un trozo de naturaleza misma creada para atravesar la oscuridad como una lanza. “Ya verá!” ya verá usted que este quinqué de hombre rural es el que alumbrará todo el sitio nos dice el adolescente Manzano, interponiendo el campo ante la urbe la cual no sobreviviría sin la tecnología. Es el quinqué el que alumbrará décadas después en las saletas a las familias completas en medio de la grave crisis económica de los noventas. Marca así esta poesía inicial de Manzano la ruta que el poeta ha de seguir, no una ruta que aparece en el presente y solo piensa en el futuro como meta del ideal, sino más bien una ruta que no menosprecia el pasado ni lo olvida sino que lo retoma y lo incorpora en su caminar. Un caminar que se implanta en las bases de la metáfora y de las formas clásicas, con el característico matiz de la voz campesina de la sabana cubana, que procede hacia el futuro pero sin olvidar el pasado.

Es este afán por conservar la memoria del pasado viva la que margina a Manzano Díaz, manteniéndolo fuera de las murallas de la “ciudad letrada” todavía reinante inclusive en la Cuba

Revolucionaria. Procediendo de las áreas rurales de Cuba, los tojosistas iniciaron su camino guiados por el espejismo de su entrada a los círculos literarios que hasta el momento eran exclusivos de la élite letrada urbana; para encontrarse con la ciudad todavía amurallada que no les permitió entrar. Manzano se encuentra así en medio de la oposición ciudad/campo en una sociedad donde se venera lo urbano y se menosprecia lo campestre. [Entre otras cosas](#)

Como lo propuso Angel Rama en su texto *La ciudad letrada*, el concepto de la cultura nacional latinoamericana ha sido organizado, a través de los siglos en torno a la letra y dentro de las murallas de la ciudad. Un vistazo a grandes rasgos de las posturas de Rama nos muestra que para el autor, la “ciudad letrada” es el imaginario que incluye todo el aparato burocrático que gira en torno al poder, desde la época colonial, y continuando, si bien es cierto con algunas transformaciones, aún en nuestros días. Este aparato fue el responsable de la creación y establecimiento de las ciudades latinoamericanas por el imperio español, desde donde se definió el orden de las naciones emergentes.

Rama traza un mapa que se inicia en los tiempos de la colonia Hispanoamericana, cuando los monarcas españoles, a través de sus representantes en el “nuevo mundo,” crearon redes urbanas desde donde se centralizaron todas las operaciones de control y poder. Fue dentro de las murallas de estos entes de poder donde surgió la casta de letrados, creada en los centros urbanos con la intención de avanzar el proyecto de las monarquías absolutas en las nuevas colonias. Los letrados estaban entonces, cercanamente asociados a las instituciones del estado y eran los que se encargaban de la interpretación, control y aplicación de las leyes; eran los que llevaban a cabo edictos, memorandos, reportes y toda correspondencia oficial del imperio, facilitando así la jerarquización y concentración del orden. Más adelante, en la época independista de principios del siglo XIX, fueron los letrados quienes construyeron los imaginarios e identidades nacionales

y culturales que imperarían una vez independizadas las ex – colonias. Es así como los autores de novelas y poesías se convirtieron en los padres de la patria. Estos nuevos letrados de las nuevas repúblicas, siguieron utilizando la palabra escrita para preparar sus proyectos nacionales a través de las ficciones que pasaron a ser fundacionales (Sommer, 91). Es así pues que esta relación entre escritura, urbanismo y estado surgida en los tiempos del barroco colonial es lo que Angel Rama denomina “la ciudad letrada” (Rama).

El reinado de la ciudad letrada, como vimos en el siglo XIX, no ha sido falta de cambios. Vemos también que el mismo continuó modificándose en el siglo XX, cuando aparecieron formas de pensamiento nacionalista de nivel más crítico y opositor al concepto de “ciudad letrada,” pero que en el fondo fueron tan solo una búsqueda por reemplazar a sus miembros y no por transformar su estructura jerárquica ni mucho menos por eliminarla. Es entonces, a inicio del siglo XX que aparecen los nuevos partidos políticos que comienzan a registrar las insuficiencias de las instituciones del Poder.

En 1911 se inicia la era de las revoluciones con la Revolución Mexicana a la cabeza, amparados por la bandera de un pensar democrático que luchaba por la educación popular con un fuerte nacionalismo. Lo popular se integra a lo urbano y diversos estratos alcanzan la educación primaria, secundaria e inclusive, universitaria, causando una renovación en la cara de la ciudad letrada. A los ilustrados tradicionales se les sumó una elite nueva, proveniente de los estratos medios que buscaban reivindicar los derechos populares. Esta transformación en la configuración de la ciudad letrada la consolidó la alfabetización generalizada junto con las consignas de nacionalismo que permitieron cierto ascenso social, generando un resultado desestabilizador en el orden reinante hasta el momento. El acceso de las capas medias al sector letrado, asedió dicho grupo desafiando su poder y aportando agendas políticas con valores

populares y democráticos. Sin embargo, en esa misma época se veían acciones que contradecían los aparentes logros en la lucha contra las barreras del centro, como fue por ejemplo el caso de lo sucedido a unos 3000 mil miembros del Partido Independiente de Color (PIC) cubano en 1912, quienes mientras desarrollaban una protesta ante injusticias en el trato del partido, fueron aniquilados por las fuerzas gubernamentales.

Después de 1959, en el marco de la Revolución cubana, se incrementó la búsqueda de las identidades nacionales que incorporan las diferentes culturas y las corrientes populares. La vanguardia letrada de la izquierda fue fundamental en la lucha por alcanzar esta transformación social, cultural y política frente al imperialismo europeo y norteamericano. Sin embargo, esta transformación buscada por la izquierda se queda en un nivel de reforma en cuanto al ámbito literario, en el que lo que cambió, una vez más, fue tan solo la cara letrada, quedando el aparato de la ciudad letrada aún en pie, dentro de las murallas imaginarias de la Habana, en el caso cubano. La unificación promovida por la Revolución cubana, como hemos visto en otros capítulos, se construyó bajo el paraguas de la lucha de clase, la cual se esforzó por contrarrestar las divisiones, exclusiones y oposiciones binarias existentes hasta entonces. Sin embargo, los cambios a la cara letrada, amparados en las luchas de clases, no borraron las desigualdades. Esta es la realidad en toda Latinoamérica, donde aún no se ha borrado la existencia de los marginados y no se ha borrado la dicotomía dentro/fuera creada por la colonialidad propuesta por la modernidad y reflejada (perpetuada) en la ciudad letrada del siglo XXI.

El proyecto emancipador de la izquierda no logra entonces la transformación total que buscaba y con el cierre del siglo XX. Estudiosos se asoman al impacto de otros recursos que están ayudando a perforar las murallas letradas desde otros contextos, como por ejemplo los causados por la televisión y las telecomunicaciones cibernéticas generadas por las computadoras

las que hoy en día construyen las conexiones espaciales, los imaginarios y las voces de las comunidades mundiales, donde se preservan las memorias. Se posiciona así la tecnología en el precinto que la palabra escrita en papel ocupaba en el siglo XIX.

Como lo propone Hugo Achurar en su ensayo, “Sobre la nación a comienzos del siglo XXI” en *Imaginarios de la nación*,

la televisión privada es el nuevo canon de la vida latinoamericana. La gran ciudad es la forma suprema y la manifestación degradada de la cultura popular. Y entre ambas instancias, se sitúa lo que conforma la sensibilidad contemporánea: el culto a la tecnología, cablevisión, el Internet, la realidad virtual, las películas de catástrofes y milagros a cargo de los nuevos santos que son los súper héroes, el DVD, el humor rápido y malamente traducido, la infinidad de productos que inventan, desvían y modifican necesidades, el imperio de la industria norteamericana del espectáculo, los libros donde se le enseña al lector a memorizar su alma para obtener ascenso, la auto-ayuda.

Sumándose a esto, tenemos todo lo demás que forma parte de la vida contemporánea consumista del iPod, sistemas de navegación GPS, teléfonos celulares, blackberries, blue tooth, mensajes instantáneos, facebook, etc. elementos que la reverencia al mercado han convertido en formas de patria para los consumidores de esta nueva era.

A finales de cuenta, sin embargo, ni la literatura ni los nuevos medios han logrado eliminar la ciudad letrada el 100% ya que aún persiste el concepto de acceso, sin el cual hay los que se quedan por fuera. No todos tienen acceso a las tecnologías que construyen los imaginarios de nación en el siglo XXI, por lo cual el nuevo laberinto de las telecomunicaciones es aún un espacio que tiene que ser penetrado para poder ser parte del mismo, quedándose en reforma tal vez, pero no en transformación. Existe aún la colonialidad propuesta por la modernidad, la cual, si bien es cierto no es ya la operada por quienes saben leer o escribir y tienen acceso a las casas editoriales y controlan así los proyectos de nación, sí es la operada por los que tienen el dinero para comprar la tecnología que les permita ingresar a ese proyecto.

Argumentos así que afirmaciones que declaran rotas las murallas de penetración a la ciudad letrada nos parecen inadecuadas todavía. Jean Franco, en su libro *The Decline and Fall of the Lettered City* afirma que la cultura popular logró romper dichos muros cuando lenguajes y culturas indígenas entraron en contacto productivo con la ciudad letrada. (Franco, 2002) Sin embargo, la idea de esta ruptura es aún demasiado fuerte para describir los sucesos e instancias en cuestión. La situación en las letras y en la cultura latinoamericana es más bien una de penetración selectiva y no de ruptura. El ejemplo estelar de Franco es el caso del escritor José María Arguedas quien para Franco representa, por ser bilingüe en Quechua y Español, la potencialidad de un contrapunto cultural en donde ninguna cultura sea la dominante. Si éste fuera el caso, sin embargo, ¿habría la necesidad de que los autores escribieran en español para convertirse en canónicos? ¿Dónde están las grandes novelas en Quiché, Nahuatl, Aymara o Quechua para mencionar los idiomas indígenas exaltados a la relevancia letrada? [estos idiomas son los que han logrado, de alguna manera tímida, penetrar el nivel de significación en la comunidad letrada, pero hay cientos de otros idiomas indígenas que ni siquiera son mencionados dentro de la academia]. ¿Por qué utiliza Franco autores canónicos, procedentes de los centros literarios de poder para expresar esa ruptura de la que ella nos habla? Y qué hay de la cultura africana-latinoamericana, la cual, tal como lo hemos demostrado a lo largo de los capítulos anteriores, se encuentra también al margen, con solo contadas excepciones individuales. Y ni hablar de las expresiones de agencia política por parte de esta comunidad. En el caso mismo de Cuba, queda plasmada la masacre de los miembros del PIC en 1912 como hecho histórico del aplastante choque que sufren los de afuera cuando intentan penetrar la muralla del poder. Y ni hablar tampoco del poeta campesino que se sigue excluyendo de las letras nacionales bajo el

pretexto de que su obra pertenece al folklore local y no a la literatura, estableciendo así la fosilización de la producción interiorana que no logra tampoco penetrar la ciudad amurallada.

Esta oposición binaria, como se plantea anteriormente, crea interesantes cuestionamientos referentes a Latinoamérica en la era de la globalización, en la que tales dicotomías de centro/periferia son indicadas como obsoletas y como que han perdido su poder explicativo de los fenómenos socio-políticos actuales. Esta aseveración crea cierta ansiedad, particularmente cuando se refiere a las perspectivas Latinoamericanas del postmodernismo⁷¹ en general ya que decir que dichas oposiciones binarias han desaparecido inspira sospecha de que con estas declaraciones se puede estar cayendo en una relegitimización del centro de poder. (Yúdice, 1992)

La mayoría de las discusiones del postmodernismo exploran como el debilitamiento de las cuestiones de género, y de las fronteras nacionales y culturales han redefinido prácticas culturales en el centro, pero al mismo tiempo estas discusiones ignoran las incorporaciones específicas y los retos que están llevándose a cabo en la periferia, a causa de que dichas discusiones se desarrollan, por lo general, a través de intelectuales y académicos que elaboran sus posturas desde el centro, por lo que no les es posible apreciar la perspectiva de esa periferia a la cual discuten.

⁷¹ John Beverley afirma en la introducción del libro *The Postmodernist Debate in Latin America*, que el término “postmoderno” parece particularmente inapropiado para naciones-estados y formaciones sociales que usualmente son consideradas como que no han siquiera pasado todavía por la etapa de la modernidad o que presentan una situación de modernidades dispares. Sin embargo, es importante considerar la naturaleza del postmodernismo ya que el mismo está atado a las dinámicas de interacción entre culturas locales y la omnipresente cultura global. Fredric Jameson en su ensayo “Postmodernism, or the Cultural logic of Late Capitalism” definió el postmodernismo en un sentido general como un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar el surgimiento de nuevas características formales en la cultura con las características tecnológicas, económicas y sociales de la nueva etapa transnacional del capitalismo, la cual está actualmente envolviendo inclusive los espacios del Tercer Mundo. Para estos autores, el postmodernismo es más que nada un fenómeno que puede medirse en términos económicos. Este estudio, sin embargo, no pretende sumergirse en discusiones económicas, sino que más bien busca ahondar en el campo de la identidad nacional desde una perspectiva primordialmente literaria.

Ignorar las oposiciones binarias de centro/periferia, cuando se trata de analizar asuntos latinoamericanos, es por lo tanto, peligroso. Es por esto que muchos académicos y pensadores latinoamericanos permanecen escépticos ante propuestas que sugieren que las fronteras entre centro y margen, las cuales en ocasión han relegado la producción cultural de la periferia a la categoría de copia, hayan desaparecido definitivamente. (García-Moreno, 1995)

Es importante entonces mantener la perspectiva latinoamericana cuando se torna la mirada hacia la región y resistir la tentación de aplicar, indiscriminadamente, teorías importadas que pueden llevar a equivocadas conclusiones. Las dicotomías en estudios culturales y/o literarios latinoamericanos, de una manera u otra, persisten todavía y sí tienen aún impacto y relevancia, como vemos claramente en el ejemplo del tojosismo en plena Cuba revolucionaria, caso que ejemplifica como en los años setenta, el paradigma binario centro/periferia retuvo a una corriente poética al margen de la vida literaria cubana en una sociedad donde se promueve la igualdad.

El campesinado blanco es así, otro ejemplo de marginalización aun en sociedades como la cubana revolucionaria en donde se predica el pluralismo y el advenimiento del pueblo al poder. Fenómenos como la experiencia de los poetas tojosistas demuestran la persistencia de la ciudad letrada y su virtual amurallamiento, y su poder de dejar por fuera no solo a culturas dentro de naciones sino a naciones enteras dentro de la comunidad global. Las contribuciones literarias de naciones subalternas se quedan por fuera de la centralidad amurallada letrada por no considerarse que contengan el nivel de relevancia asumido por los establecimientos de poder concentrados en los mega centros urbanos de México, Argentina, Chile y Brazil, con otros como Colombia, Venezuela y Perú para mencionar los más poderosos. Vemos así que la producción de las letras centroamericanas y caribeñas continúa siendo ignorada salvo las grandes

excepciones a lo largo de la historia como lo han sido Darío, Martí y/o Asturias, junto a algunos otros de cierto renombre, quienes irónicamente han sido líderes de movimientos literarios enteros, cada uno en su momento.

Es entonces clave tener presente que la ciudad letrada prevalece en todos los niveles por lo que no se puede hablar de ruptura o caída, sino quizás solamente de un tipo de perforación que ha permitido cierta penetración esporádica de intereses que anteriormente se mantenían excluidos o de cierta reforma en la cara letrada la que ha admitido rostros individuales previamente marginados, sin que el concepto haya desaparecido o haya sido destruido. Los muros persisten, asfixian y angustian, como se percibe en los versos de Manzano Díaz al decir que,

Me laceran los muros, los muros, los muros, todos
Los muros, los muros propios, los muros ajenos, la
Letanía de los muros;

El hombre es un animal erigidor de muros, donde se
Detiene cierra el aire en torno pidiendo escarapelas y
Salvoconductos

(...)
Y el olor a muro lo invade todo, como una
Contaminación que parece a todas luces indicar la
Salud de la falsa firmeza; (en *Synergos*, 05)

Los muros, ya sean imaginarios o concretos, siguen erguidos separando los unos de los otros, los de adentro de los de afuera, el centro de la periferia, lacerando el alma de los olvidados.

Al remontarnos nuevamente a los años sesenta y comienzos de los setenta vemos a Roberto Manzano Díaz luchar contra corriente con muchos golpes en su contra, con la única ventaja tal vez siendo el color blanco de su piel. Procedente del campo y con una pasión desbordante por escribir de una manera independiente de las bogas del momento, con un deseo

por expresar sus ideas a través de un yo poético personal, Manzano Díaz se encontró cara a cara con la muralla de la Habana que no permitió que él la penetrara con sus cantares sabaneros y su estilo tojosista. El mismo término, tojosismo, como lo asevera Manzano Díaz, “está cargado de un lastre despectivo y desconocedor de lo más legítimo de aquellos días, con [éste] se conoció a la poesía de la tierra, [y] representa una connotación peyorativa.” Omar González, poeta y narrador, presidente del ICAIC (Instituto de Industria y Arte Cinematográficos de Cuba), acuñó el término para denominar despectivamente a los poetas y obras frutos de poetas imitadores, que sin proceder realmente del campo, cantaban esos asuntos sin autenticidad, y que abundaron en los primeros años setenta, a raíz de la difusión de la tendencia que inicialmente se llamó “poesía de la tierra”. La palabra deriva de “tojosa” el nombre de una pequeña palomita, sucia y callada, que generalmente se encuentra en el campo cubano. Sin embargo, el término obtuvo fortuna y fue acogido para abarcar a todos los poetas de la tierra, instaurando una actitud prejuiciosa ante esta forma de hacer poesía.

La corriente tojosista entonces, no entró al ambiente literario cubano como un movimiento completo y desarrollado. El mismo permaneció marginalizado, en la periferia de la corriente coloquialista dominante en la época. La marginación entonces persiste, inclusive en un ambiente donde todo pareciera indicar una nueva realidad para Cuba como lo ejemplifica el poeta Fayad Jamís, participador del coloquialismo y cantor de la Revolución cuando dice en sus versos

Yo vivo lejos de la tierra
Vivo más bien en el cemento
Vivo más bien en los rumores polvorientos de la
Ciudad
Y ahora en la tierra crece un viento libre
Y en la ciudad el viento libre arrastra las escorias
Hacia el fondo de la noche.

El poeta ciudadano profetiza sobre el advenimiento de una nueva espacialidad donde el campo penetra lo urbano con sus “vientos arrastradores”, eliminando las “escorias” de una sociedad burguesa, elitista, obsoleta para implantar el nuevo modelo de unidad popular donde campo y ciudad son una sola entidad. La realidad, sin embargo, no da fe de la realización total de este proyecto ideológico. A través de una hipótesis básica de percepción, los círculos literarios de poder habaneros percibieron el énfasis tojosista en la poesía tradicional castellana como un deseo antagónico y retrógrada de retomar un hispanismo de connotaciones elitistas. El pluralismo populista proclamado por la Revolución y por los coloquialistas, paradójicamente, no permitió o no dio cabida a lineamientos que pudieran interpretarse como contrarios a las propuestas unitarias oficialistas o como de corte cuestionador a la realidad revolucionaria. El populismo cubano abogaba por una ideología unificadora bajo la bandera de las luchas de clase y fundamentado en la ideología del mestizaje proclamado por Martí y re-utilizado por las consignas revolucionarias de las luchas de clase, que no hiciera distinciones entre seres humanos ni entre razas ni entre clases. La gran paradoja o el gran absurdo ha sido, sin embargo, que este afán llevó a los círculos letrados de poder en la ciudad a actuar bajo las mismas tendencias exclusionarias perpetuadas por las elites burguesas y tan repudiadas por la Revolución, tendencias que se pensaban derrocadas. Esta vez, los nuevos letrados habaneros excluyeron a todo lo que no se adheriera a sus ideologías incluso si era solamente una percepción dada a la utilización antagónica de conceptos estilísticos divergentes, o a la implementación de una lírica intimista, o al posicionamiento frente a la metáfora y a la utilización de la iconografía del campo para expresar y cantar a la patria.

5.3 CANTO A LA SABANA: CANTO TOJOSISTA DE ROBERTO MANZANO DIAZ

Como hemos anotado anteriormente, no hay un corpus impreso del tojosismo, inclusive aún hoy día. Por lo tanto hay gran limitación a la hora de acceder estas obras, lo que requiere muchas veces la ardua tarea de tener que físicamente urgar en olvidadas gavetas en búsqueda de polvorientos manuscritos los cuales pueden o no existir todavía.

De hecho, muchos de los poemas se transmitían oralmente, de boca en boca. Existe, por consiguiente, cierta cualidad de la oralidad en estas obras la cual permitió dicha transmisión oral. Esta cualidad de la oralidad viene también del verso preferido por los tojosistas, la décima. La característica popular de la décima, composición octosilábica de diez versos de rima consonante (1ro con 4to y 5to; 2ndo con 3ro; 6to con 7mo y 10mo y 8vo con 9no ó abba:accddc) es su sonoridad que la hace propicia para ser no solo recitada sino también cantada. El artificio de la décima encierra una variedad de sonidos que se resuelve en una unidad, por una ordenación lógica, de matemática simetría en el esquema métrico abba: accddc surgido a finales del siglo XVI y utilizado por nombres clásicos de la literatura española como Calderón, Lope de Vega y Góngora. Es tal vez su condición melódica la que ha hecho la décima una composición muy popular en las áreas rurales latinoamericanas, donde artistas campesinos y típicos frecuentemente cantan décimas improvisadas en los festivales y celebraciones populares y de calle como las fiestas patronales y de fundación de distrito, a audiencias efervescentes de calor criollo.

Entre todas las combinaciones métricas empleadas por la escuela tradicional castellana para agrupar los versos de arte menor, ninguna ha llegado a alcanzar la fama y la difusión de la décima sobre todo en América Latina, donde acaso se hizo aún más famosa que la propia España donde se inventó. La décima se convirtió en la América Hispana en el verso de la canción rural improvisada por excelencia, desde los gauchos argentinos hasta los jíbaros y campesinos

caribeños, todos han utilizado la décima para, al son de la guitarra, cantar sus amores, luchas y melancolías ya sea frente a la pampa o el océano, desde hamacas o taburetes en los portales o en escenarios, pero siempre con el corazón candente y lleno de malestar mezclado de gloria con sabor a campo.

En el libro *Pasando por un trillo* que Manzano Díaz escribió bajo la rúbrica de literatura infantil al inicio de su carrera poética, apreciamos ejemplos de sus décimas de la tierra como vemos en los versos de “Campos de Ceballos” a continuación,

Me gusta mucho en febrero
Caminar por la mañana
Tempranito, cuando el sol
Alza su luz en las ramas.
En el naranjal oscuro
Hay cierta humedad de agua.
El rocío entre las hojas
Parece una perla rara.
Por los campos de Ceballos
Me voy a coger naranjas.

Los naranjos corpulentos
Exhiben su copa clara
Bajo la lumbre amarilla
Del astro de la mañana.
En la punta de los gajos
Brillan pomos de fragancia
Que se rompen de continuo
Y todo el aire embalsaman.
Por los campos de Ceballos
Me voy a coger naranjas.

Están los frutos tan fríos
Como si la noche helara
Con sus destellos astrales
El jugo de sus entrañas.
Ya los páprados del sol
Miran con retina blanca,
Y en los últimos retoños
Se van posando las garzas.
Por los campos de Ceballos
Me voy a coger naranjas.

El campo es el protagonista y la décima su voz. La inocencia y la frescura de las imágenes denotan la esperanza que desde aquellos “campos de Ceballos,” sector agrícola del Camaguey del autor, se percibe en la Cuba de la Revolución. La esperanza del que madruga y camina por esa sabana indescrible donde la fruta cual bendición es joya y perfume que se le regala al que está dispuesto a disfrutarla. Curiosamente, sin embargo, no hay que pasar por alto el detalle de que la “perla es rara” desconocida, tal vez tóxica o nociva, que el perfume “embalsama” como preparativo mortuario, y que las entrañas están frías luego de haber pasado por las heladas manos de la noche, noche que más de vida es de muerte, razón por la cual tal vez sea que cada estrofa termina con un irse sin regreso.

Más adelante tenemos, en el caminar poético de Manzano Díaz, que el título mismo de su primera obra realmente tojosista sugiere su posición alternativa en contraste con la obra que se estaba produciendo en la época. *Canto a la sabana* se posiciona así afuera de la ciudad, en el corazón del campo, y desde allí parte su marginalidad intrínseca que se hace evidente en su exclusión de la literatura nacional del momento. Entre sonetos, décimas y también versos libres, se va tejiendo este *canto* en el que el autor nos habla de hilos que se entretajan, mujeres trigueñas, guajiros, campiñas, tiempo y caminos, construyendo un proyecto de nación que es negado dentro de la estructura ya existente. Veamos las siguientes décimas escritas al tiempo en las que nos dice,

Tiempo I

Tiempo, tiempo, tiempo puro
En su impalpable corola
Teje la invisible ola
De su derrotero oscuro.
Tiempo pasado o futuro.
Pero tiempo permanente.

Sin fatiga, lentamente
Va tejiendo con su hebra:
Mano que todo lo enhebra
Implacable y ciegamente

El tiempo tiene una mano
Enorme donde la arena
Gota a gota se serena
Cayendo desde lo arcano.
Lo tardío y lo temprano
Se reúne y equilibra:
Con qué fugacidad vibra,
Con qué lentitud avanza:
El tiempo es una balanza
Donde todo se calibra.

Vemos en este poema que el mismo no solamente difiere en forma, al contraponer la décima al verso libre preferido por los coloquialistas, sino que el tema del tiempo es tratado de una manera que trasciende el presente para adentrarse no solo en el futuro sino en la eternidad, lo que conlleva una mirada circular en vez de lineal y que no es tan solo para juzgar sino para reconocer. En los versos, “tiene pasado o futuro/pero tiempo permanente,” vemos este mirar de 360 grados que constituye una mirada abarcadora e incluyente de todos los estadios del tiempo. Es a través de esa “mano larga” del tiempo que Manzano hila su proyecto de nación con la intención de preservar la memoria larga de la conciencia histórica. Contrastemos los versos de esta décima de Manzano con versos escritos por Angel Augier en 1965 en su poema “Plaza de la Revolución” cuando nos dice:

Plaza de la Revolución, arena
Tibia que un mar humano invade:
Golpea su oleaje, el ímpetu
No cesa. Las banderas desfilan
Y es el futuro que ondea
En este viento fundador.

Es el futuro el que “ondea” ante el “viento fundador”, es el viento de Morejón usado en otra significación de la Revolución. Es entonces la Revolución la que ha llegado a inaugurar un presente y un futuro nuevos, requiriendo el olvido de lo que se ha quedado atrás. Como percibimos en este fragmento de Augier, el presente y el futuro no solo están demarcados por la Revolución sino que son también profundamente urbanos y solo pueden desarrollarse en el suelo habanero donde se encuentran las grandes plazas y monumentos a la nueva sociedad.

Manzano Díaz continúa experimentando con la no-linealidad de la temporalidad en otros poemas como “Orígenes” en el cual se mezcla el amor físico de pareja en la cosmovisión de una temporalidad circular:

Cuando nos abrazamos, revivimos
Otros seres antiguos que se amaron
Entre grutas y silvestres racimos
Los amantes del tiempo se juntaron.

Tal vez en las llanuras de otro día
Gente como tú y yo, loca pareja,
Rodaron por la yerba en alegría.
Esta dulce locura es nueva y vieja.

Es antiguo el fervor con que te ciño
Aquí, en mi abrazo, lo ancestral apiño
En oleaje sin linde, como el mar.

Sin estrenar, pasada, ya presente,
Detrás de nuestros brazos mucha gente
-tiempo y espacio-se unen para amar.

Este soneto nos habla de un origen que va más allá del hoy, que definitivamente no se inicia con la Revolución sino que trasciende la linealidad, temporalidad adoptada por la nueva sociedad. La alegoría de los amantes que ruedan por los montes experimentando una alegría que es “nueva” pero también es “vieja,” nos habla de la alegría de una nación que finalmente alcanza el climax al arribo de la independencia que se adviene con la Revolución, pero es una alegría

ancestral que no deja por fuera la realidad pasada de aquellos que también se amaron en el pasado. Y al mismo tiempo ruedan por la hierba sistema orgánico, naturaleza en vez del cemento de la ciudad. A diferencia de Fernández Retamar que cuando nos habla del amor entretejido en tiempo presente, interpola las caricias a la amada con la labor de sus manos en el hoy de la Revolución en versos en los que nos relata que “con las mismas manos de acariciarte/estoy construyendo una escuela,” Manzano Díaz ciñe en su abrazo el fervor presente conjugado con el abrazo de mucha gente que se unen en el tiempo y espacio para forjar la nueva Cuba del presente. Es esta la temporalidad cíclica de la memoria larga en contraste con el hoy que exaltan los coloquialistas del momento. Sobre este aspecto, el poeta comenta que en su obra,

Ciertas palabras deícticas, señaladoras del aquí y del ahora, dispersas a través del texto [*Canto a la sabana*] dan al poema carácter de alusividad a su circunstancia histórica; aunque todo se proyecte, a través de la actitud enunciativa y el manejo de los símbolos, a un sentido de esencialidad humana, superadora del instante histórico. Siempre tuve mucho cuidado con ello...Había visto cómo ciertos compañeros míos escribían textos demasiado sujetos a las coyunturas, y no quería escribir poemas que fueran envejeciendo con la muerte de estas coyunturas, que obedecían a movimientos específicos de la política. Por eso escogí realizar un friso que contuviera, como un mural sonoro, todo lo que quería decir de mi visión de lo que había ocurrido en la historia, y expresar mi concepto de patria y eternidad. (30.11.03)

Explícitamente el poeta nos refiere su actitud ante la temporalidad de su obra y su deseo por trascender el aquí y el ahora debido a la necesidad de pensar al mundo desde una postura abarcadora de la consciencia histórica de un pasado que en su paso arrastrador forma el presente y lleva al futuro sin dejar nada en el olvido. Como lo anota Armando Hart Dávalos, en su ensayo “Stalin, reflexiones actuales sobre una biografía,” publicado en la revista *Temas*, No. 41-42, 2005:

Para el triunfo de la cultura socialista se requiere contar con cultura e información acerca de la génesis e historia de las ideas del área, además de sabiduría y clara comprensión del papel de los factores subjetivos en la historia de las civilizaciones, hecho precisamente ignorado en la práctica política socialista. Como se transluce de esa

práctica histórica, tras la muerte de Lenin, y a partir de Stalin, se impuso un materialismo vulgar, tosco, que paralizó el enriquecimiento y actualización de las ideas de Marx y Engels. Ello requería un estudio del papel de la cultura desde el punto de vista materialista histórico. Pero quien se introdujera en eso era combatido por revisionista. Así se paralizaron las posibilidades de arribar a una escala más profunda de las ideas de los clásicos del marxismo.

Es así pues que la fijación en el futuro y el presente, a costa del pasado limitó la memoria de la Revolución y ocasionó esa paralización de posibilidades que impidieron el florecimiento completo de las ideas transformadoras revolucionarias al silenciar opiniones con potencial agilizador de dichas posibilidades.

En esta cosmología contra-corriente, Manzano se mira a sí mismo como un “extraño” en medio del ambiente epocal. Es esta extrañeza que presiente la que lo lleva a expresar en su poema “Un día, en esta hora exacta...” que “me veo venir como si viniera otro.” Manzano reconoce su posición alterna en un ambiente donde él no encaja y que lo lleva al borde de la esquizofrenia. El, quién sabe que “la sabana nunca acaba” [“Petro de luz”], nos dice que,

Yo anduve por el llano a todas horas,
Hacia todos los sitios, momentos, magnitudes
Y lo más triste es el triste incendio del verano. [“Cuando pasa el verano”]

En esa sabana eterna, Manzano Díaz mira la Revolución como al incendio del verano, que luego de pasada la zafra, ilumina los cielos de marzo y llena el aire con el aroma de la quema que arrasa con todo lo que queda y solo deja los llanos humeantes, listos para la próxima siembra. La Revolución es por tanto esa quema que destruye todo el bagazo inservible, toda esa escoria, y el poeta, ante tal magnificencia, permanece entristecido porque en su rareza el no concibe si es acaso también él parte del bagazo.

Nos dice el autor en el poema título de la obra, “Canto a la sabana” que,

Mi ojo

Es un vidrio
Negro de presencias

Su ojo como ventana ve a través del vidrio las negras presencias que corroen lo que se trata de construir con esta oportunidad de cambio que se le da a la nueva sociedad. Por eso continúa diciendo que,

Voy contra polvo,
Brumas, espejos.
Voy seguro, queriendo.
Indócil de yemas.
Nazco inmediato de perdigón y yerbajo.
Traigo la memoria, el acicate de su espuela.

Y en contra de esa corriente que no acepta va el yo seguro de que no es en la docilidad en la que encontrará su voz sino en la lucha contra el polvo que quiere cubrirlo todo, que quiere anular todo lo que no siga su patrón. Este yo poético está armado de memoria con larga espuela. Memoria que no se zafa porque está clavada demasiado profundamente en la consciencia histórica del joven autor.

Por otro lado, la exclusión de Manzano Díaz de los círculos literarios de poder de la época se debe además a su acento interiorano y retrógrado, ya que, aunque creador orgánico campesino, la voz de Manzano era muy hispanista, intimista, hermética-castiza, precisamente la voz que se buscaba eliminar para ser reemplazada por la voz revolucionaria populista que hablara al pueblo en pueblo, y que cumpliera su función programática de agente preservador y promotor de la Revolución. En vez del corte realista social cultivado en ese momento, los versos de Manzano Díaz tenían distante sabor a modernismo del cual definitivamente había que sacudirse. Por ejemplo, ¿quién en las letras cubanas de 1970 titula un poema “Nocturno”?

Manzano Díaz lo hace y tal vez sea este otra instancia del por qué no penetra las barreras de la ciudad. En ese “Nocturno,” el autor se:

recuerda a sí mismo
en sitios que no son, y sin embargo
convocan roncamente a la tristeza.
Y es una noche ya lejana que se acerca
desde un camino polvoriento.”(*Canto a la Sabana*)

El joven poeta, que ni siquiera ha empezado su carrera, la ve ya terminada al contemplar la lejanía de una noche que se acerca. Al recordarse a sí mismo en sitios que no son, se ve fuera de lugar, entre la confusión de unas proclamas que por un lado resuenan populistas, pero que por el otro se quedan convertidas en paradójicamente excluyentes, dejando a esta voz campesina varada en medio del camino polvoriento. Es por tal, quizás, que estos versos tempranos de Manzano Díaz nos dejan con una sensación amarga luego de saborearlos, como sucede al leer,

Sabana vieja,
Largo memorial de la patria.
Siempre allí para el trance más difícil,
Cumbre invisible del héroe,
Muralla pausada de la sangre.
Vigilante y descuartizada
En tus canarreos de fiebre
La patria bajó a levantar su sueño.
Por la bruma de tu lomo
Tiñeron el espartillo con avispa roja
El jinete y su cabalgadura.
Naciendo,
Apenas en la sombra de la caída,
Hábiles para los altos vuelos. (*Canto a la sabana*)

La sabana es la “historia que nace junto a la yerba” según Manzano y es una historia que no se olvida. El hombre del campo no olvida que fue sobre su “lomo” que la patria “bajó” de la Sierra Maestra para “levantar un sueño” revolucionario y que ahora esa misma patria que él

ayudó a levantar no le quiere dar un lugar, dejándolo relegado a segundo plano como hijo ilegítimo que no se puede reconocer.

La tierra,
La hora justa de mi tierra,
La sangre insomne de mi tierra,
La brisa garrida y fresca de mi tierra,
Es mi legítimo orgullo. (*Canto a la sabana*)

Continúa el autor inmerso en la paradoja que por un lado lo hace sentirse ilegítimo, pero por el otro lo llama a asumir la legitimidad que le da el ser de la tierra, ya que es en esas “Sábanas de mi patria...” donde se encuentra la “labranza segura del futuro.”

Manzano Díaz, sin embargo, como mencionamos anteriormente, es tan revolucionario como sus compatriotas los coloquialistas y apoyó la Revolución con su tiempo, vida y obra, como vemos en el soneto a continuación, también de *Canto a la sabana*,

“Cuba alta, miliciana”
Cuba, alta miliciana, fosforescente y verde
Como un cocuyo, suave vicaria del océano
Sales por el planeta y te saludan pueblos,
La pobre población del mundo te saluda.

Combatiente marina, crucero de esperanza,
Si algún día vinieran a herirte con puñales
De tu pecho saldría un racimo de pólvora,
Tenderían los pueblos su guirnalda de fuego.

Nadie puede tocarte, barca de amor y lucha,
Guardiana del Caribe, esmeralda del pueblo,
Nadie vencerte, nadie paralizar tu espuma.

Cuba, Cuba resuenan las playas a tu paso.
Cuba! Dicen las olas olvidadas del mundo
Y con Cuba! Se dice y afirma la esperanza.

Si bien es cierto que el cantar es más nacionalista que explícitamente revolucionario, sí encuentra Manzano Díaz la esperanza en la nueva Cuba que se va forjando ante sus ojos,

producto de la Revolución. Definitivamente, Manzano Díaz nos habla de una Cuba a la que vale la pena defender y a la que el mundo respeta y exalta. No resuenan en estos versos los llamados que hace Fayad Jamís cuando nos dice que, “por esta libertad de canción bajo la lluvia/habrà que darlo todo” ni tampoco la satisfacción de Guillén quien expresa que ahora ya “tenemos lo que teníamos que tener,” pero sí se escucha en esta voz el amor a la patria, una patria que ve “verde” y reluciente como “cocuyo” que brilla e ilumina la noche de las naciones latinoamericanas, las cuales ponen en Cuba su esperanza, patrón y guía por el anhelado camino hacia la descolonización. La esperanza para Manzano Díaz se encuentra siempre, no en la ciudad, sino en el campo, como lo entendía Fanon al decir que “the interior, the back country, ought to be the most privileged part of the country...The capital must be deconsecrated; the outcast masses must be shown that we have decided to work for them.” (el interior, el campo, debe ser la parte más privilegiada del país. La capital tiene que estar desacralizada; tiene que mostrárseles a las masas desdeñadas que hemos decidido trabajar por ellas). Es este llamado que hace Fannon el que podría constituirse, de ser en realidad adoptado, en el final verdadero del reino de la ciudad letrada y el derrumbe total de sus murallas.

Tampoco veía el tojosismo la respuesta absoluta y contundente en los líderes sino en los individuos. Como agrega Fanon: “The more people understand, ...the more they come to realize that everything depends on them” (mientras más entienda la gente...más ellos se darán cuenta que todo depende de ellos mismos.) El éxito depende entonces, no del gobierno poderoso, sino del pueblo mismo, como masa y como individuo.

El campo como emblema absolutivo de los males actuales se aprecia también en otro de sus poemas, “Salutación bajo el cielo” donde el autor expresa ese nacionalismo patriótico forjado en su sangre campesina,

Yo te saludo patria.
Yo te saludo en nombre de la sangre.
Yo te saludo en nombre de la risa.
Yo te saludo en nombre de los frutos.
Aquí te cito y te congreso
Para el canto. Yo vengo de tu lámpara.
Yo vengo del pedrusco y vengo del celaje.
Yo vengo del celaje y vengo de la cáscara.
Yo vengo de la cáscara y vengo de los pozos.
Yo vengo de los pozos y vengo de las yuntas.
Voy hacia los caminos: me voy hacia la espiga.
Voy hacia los cencerros: me voy hacia los surcos.
Voy hacia las faenas: me voy hacia el mañana!

Manzano invoca a la patria que habita en la sangre, en la risa y en los frutos y sí hay en él una temporalidad que incluye el futuro, pero un futuro con caminos que llevan a la espiga, los cencerros, los surcos y las faenas del campo. Un futuro que lleva a la sabana no a la fábrica de la ciudad. Un futuro que no lleva a la modernidad advenida del coloniaje, sino a la esencia ancestral que estaba allí antes de la Revolución, antes de Batista y Machado, antes de los Estados Unidos y de España, un futuro que lleva a la esencia perenne del origen de la tierra, donde se escuchan a los cencerros, se camina por los surcos y se respira libertad y verdadera independencia. Manzano Días ve así en el campo la efervescencia de la vida que se renueva a fuerza de tropiezos, caídas y luchas.

5.4 SOBRE EL TOJOSISMO Y OTRAS POESIAS DE LA TIERRA

Al comentar sobre la ideología contenida en *Canto a la sabana*, y su diferenciación con otras tendencias de la tierra como el criollismo, guajirismo o siboneyismo y regionalismo, Manzano dice que en esta obra,

El hombre de campo ha triunfado sobre su medio social, y es dueño de su destino, y recupera para sí, sabiéndose eje activo de la nación, toda la historia que le ha antecedido así como todas las lecturas anteriores de la cultura cubana sobre el paisaje rural, tan rico en símbolos netamente nacionales. El sujeto lírico dinamiza su infancia constantemente, mueve todas las visiones primarias de su entorno, poblado de gentes humildes en las cuales reconoce su origen y su horizonte. Sabe que es dueño del camino, asume una filosofía de la andadura, porque toda la gente de su estirpe no poseyó el asentamiento y el aislamiento del campesino como figura económica, sino del obrero agrícola, del proletariado agrícola, del hombre que iba por el camino entrando a las fincas de los otros a pedir trabajo y a que le dejaran levantar un bohío allí, en tierra ajena, para su familia. Pero el sujeto lírico de *Canto a la sabana* ya se siente redimido, incluso sabe, de modo intuitivo, que de continuar con éxito la línea histórica que apenas se ha iniciado en el momento de enunciación del canto, ese universo que ahora canta y que ha sido el escenario de su infancia y de su larga estirpe sobre la tierra, se irá difuminando y cuajando en otro mundo, que será deudor del que ahora se canta. (30.11.03)

En primer plano vemos que el autor tojosista sí tiene confianza en el nuevo sistema económico y ve en el mismo la esperanza de una vida mejor para los de su estirpe campesina, a pesar de la sensación de malestar que se verifica en sus versos. Enmarcando esta confianza, vemos como Manzano Díaz busca eliminar la impresión que algunos tienen, de que el tojosismo fue una mera copia de movimientos anteriores que tuvieron a la tierra y a sus labriegos como inspiración e ideología. En el criollismo y otras tendencias del regionalismo, se recuperaba la imagen del campesino y se denunciaba la precaria e injusta vida del guajiro y del indígena, bajo la explotación del hacendado criollo o el industrial yanqui con un tono melancólico. Se habla en tal poesía sobre la grandeza, la altivez y hasta las glorias pasadas, sobre todo al referirse al sujeto indio, siempre con la mirada hacia un futuro que traerá la redención una vez lograda la independencia, sea de España, o de Los Estados Unidos o de la oligarquía, todo esto expresado por el letrado valiéndose de una voz prestada, que no es la suya sino que imita y objetiviza la voz del sujeto implicado.

Este es el caso de Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, “el Cucalambé,” quien siendo letrado, escribió extensamente sobre el sujeto bucólico, el campesino y el indígena. Vemos como los

mismos críticos y admiradores del Cucalambé, expresan esta realidad. En la edición de *Rumores del Hórmigo*, corregida, explicada y ampliada por José Muñiz Vergara en 1938, el crítico anota en la introducción que el Cucalambé:

No quería que su dicción fuese la de un hombre culto que, por condescendencia o alarde de habilidad hablase de cosas del campo sin perder nada de su porte, modales y expresión. Para su objeto, rehusando endecasílabos y heptasílabos en silvas, liras y cuartetos, adoptó el metro popular en Cuba, la décima de octosílabos; y en vez de la elocución narrativa del espectador, usó con preferencia la subjetiva o íntima del actor, que habla espontáneamente de lo que en su propio interior experimenta. Y así, cuando relata, refiriéndose a campesinos, se identifica de tal modo con ellos, que parece uno de tantos. Y siendo el sujeto campesino, la dicción, para ser sincera y adecuada, había de mostrarse cual si fuera de un campesino...Las décimas están pensadas en guajiro, y con esto se logra el éxito completo, sin necesidad de desfigurar las palabras para disimular el culto decir.

Radica en estas líneas la crucial diferencia entre la poesía de la tierra o tojosismo de los años setenta con la poesía bucólica, regionalista, criollista de finales del siglo diecinueve. En el tojosismo, es precisamente el hombre rural, es el campesino mismo quien se expresa, quien, al hablar en un “yo” personal, es un yo genuino y auténtico porque es sujeto, mientras que en las formas bucólicas pasadas, el campesino y el indio son objetos, detrás de cuyas voces se esconde el letrado como sujeto mediatizador. Es por tal razón que en las escenas que pinta un Cucalambé, no se siente el estremecimiento que se percibe en un Manzano, ochenta años después. Vemos en el Cucalambé, por ejemplo, que, si bien es cierto como lo anotó Manzano en sus comentarios, “se recuperaba ficcionalmente la imagen perdida del siboney...y denunciaba la precaria e injusta vida del campesino de tierra adentro...” la recuperación se hacía con falta de la pasión centelleante del sujeto ya que era la voz usurpadora del letrado la que hablaba. Nos canta el Cucalambé, en su poema “Mi hogar” por ejemplo que:

(...)
Aquí al lado de mi esposa,
Junto a mi madre adorada,
Recuerdo la edad pasada

De mi patria esplendorosa.
Cuando arrulla la tojosa
En las ramas del jaguey,
Cuando el esbelto mamey
La blanca luna ilumina
Le refiero a mi Rufina
Las glorias del siboney

También nos relata, en “Las Monterías” que

Yo, habitador de los bellos
Campos que el Hórmigo baña
Alegre trabajo en ellos.
Negros tiene mis cabellos
Los vivos rayos del sol
Y al gozar el arrebol
De la aurora esplendorosa,
Soy feliz cual la babosa
Que vive en el caracol.

Mientras que Manzano nos dice, en su poema “Desalojo” de *Canto a la sabana* que:

Los vecinos del cañaveral
Se marchaban como sombras.
Sasafrás
Polvo.
Caracoles en los bolsillos.

El limón huele muy bien.
Sería magnífico echar zumo de limón
A las desgracias.
Largos que son los caminos.
Protestamos.

La cabra se come por las puntas
El retrato de la muerta.

-Ey, amigo,
Usted sabe dónde queda el horizonte?
-No.
Hinchazón del alba. Jolongos.
-Ey, amigo,
Por dónde para ir a la esperanza?
-No. Ahora estoy en el viento.
Ataúd de romerillos,
Carreta de lo sin sombra:

No hay esperanza que valga.

La intensidad intentada por el Cucalambé se queda corta cuando escuchamos la voz ardiente de Manzano Díaz, por el hecho de que los versos nacen de la objetivización del sujeto y no de la experiencia que subjetiviza. La visión del Cucalambé, quién si bien es cierto maneja la jerga campesina con facilidad extraordinaria, se queda corta y suena estereotipada. En el fragmento citado del poema “Mi hogar” asume la voz de un campesino satisfecho con su hogar, con su esposa, con su madre, con sus alrededores, con su historia y con su suerte. Es el momento idílico del escenario bucólico. En “Las monterías” también se percibe esta imagen idealista del campesino, que vive contento a la orilla del Hórmigo, y que se compara en felicidad con la “babosa” que vive en el caracol. En la visión de Manzano Díaz, por otro lado, “los vecinos” del campo están envueltos en sombras y polvo, pero aún así no son ellos esas ingenuas y simples “babosas” que se esconden en caracoles, sino que llevan a los “caracoles en los bolsillos,” aprisionándolos, haciéndolos suyos. Son estos “vecinos” regidores de sus destinos, aunque el camino sea largo, polvoriento, incierto y lleno de protestas. Al menos las protestas salen ahora de la boca misma del caminante y no están mediatizadas por el letrado que siente el peso de la culpa abrumadora sobre sus hombros. Es el hombre de campo mismo quién pregunta “por dónde para ir a la esperanza?” y es él mismo el que se da cuenta de que “no hay esperanza que valga.” En estos versos, el campesino, estremecido por los acontecimientos históricos que ocurren en su andar, se muestra lo suficientemente “dueño de su destino” como dice Manzano, para expresar, de voz propia, su pesar y/o su malestar. Un pesar/malestar de muerte, visto en las imágenes de la “cabra que se come por las puntas el retrato de la muerta” y en la del “ataúd de romerillos.” Sin embargo, a pesar de esa agonía implícita que se percibe en estos versos, el campesino camina, se mueve, no está varado, no está estancado, inmerso en el charco de su propia desdicha, paralizado

por la inercia ni escondido en su caracol. Este campesino de Manzano, sigue en el camino, ese camino interminable y siempre presente en la obra del poeta, el cual podría interpretarse como alegoría de la Revolución, nunca completa y terminada, sino siempre tejiéndose y retejiéndose, cambiante y adaptable.

Es en esa dinámica del caminante en la que se encuentra la semilla del tojosismo, a diferencia de otros movimientos regionalistas anteriores. Como lo dice Manzano, en su poema en prosa “Diálogo de la luna y el cerebro” de *Canto a la sabana*:

“Soy yo, que vengo por un trillo. Cargado de aromas, con las ramizas resonando.” Y en ese caminar por el trillo, no se olvidan las raíces a pesar de que la voz poética reconoce o sospecha al menos, que hay un precio que pagar por mantenerse en esa senda, “mencionemos de nuevo las raíces. ¿Existirá un canon que prohíba las raíces?”

El optimismo de verse “dueño del camino”, continúa apreciándose en el poema titular de la obra que nos atañe, “Canto a la sabana,” cuando el poeta canta:

Pero ahora el sinsonte lanza su trino,
Monarca de cada vereda,
Señor de la tierra cultivada,
Y ve pasar en la tarde transparente
Las sudorosas camisas
Elementales de la victoria.

Ahora las manos y los sueños
Vinculan sus impulsos compañeros
Hilo de manantial
Por donde juntas navegan
La leyenda y la esperanza.

El campo y el campesino son protagonistas de sus propias historias sin mediaciones ni objetivizaciones. El campo es el individuo y la patria, como lo vemos en los siguientes versos del poema “Corteza y Andadura,”

Con los pies he molido el camino.

Este polvo es hijo de mi sangre
Esta hecho a mis huesos.
Por las venas me sube
Esta roja harina,
Este perdigón morado.
Tengo tierra en la coyuntura,
Me articulo con raíces
Y bebo con el viento
La sustancia de la arcilla.

Broté de adentro de la tierra
Como guanina o zancaraña.
Poco a poco me fui levantando
Absorto y polvoriento
Con una lámpara en la sangre
Y de vegetal vestido
Por una cáscara sin sueño.

Toda mi sangre es corteza y andadura.

El yo poético es un yo personal que se funde con la tierra para brotar patria. Los pies que muelen el camino, el polvo hijo de la sangre, la harina que sube por sus venas, son una compleja conjugación de imágenes tomadas de la naturaleza que dan vida a la metáfora de la nación, la cual surge de su carne, huesos y sangre. Este yo poético individual y colectivo a la vez que se “articula con las raíces y que brota de adentro de la tierra” es la materialización de la concepción espiritual de patria que construye el autor con sus versos en la que no hay separación entre nación e individuo, proyectando su profunda cubanía en las raíces del campo, al igual que Guillén lo hizo al fundir a sus dos abuelos en el abrazo fraterno que dio como fruto su mulatez, símbolo del proyecto de lo cubano a la manera guilleniana. El constructo de nación y de lo cubano propuesto por Manzano impregna la palabra para dejar de ser un concepto abstracto y se materializa en ella, naciendo no de la urbe/metrópolis; no del centro; sino del campo, de la periferia. Su esencia no se encuentra en la cotidianeidad citadina, sino en el caminar por la sabana, pasando por un trillo. La cara de sus miembros no es blanca ni mulata ni india ni negra

sino que está pintada de tierra. Su sangre no es la azul de la clase alta sino que es roja, orgánica, brotada del suelo, hecha de harina. Su temporalidad no está enfocada en un futuro que comienza en el momento presente, sino en el porvenir producto del pasado, hijo de la eternidad. Es tal vez por esto que la sensibilidad poética, si bien es cierto connota optimismo, también expresa el deje de una “extraña vena de tristeza en el sustrato del poema. [Porque] el poeta sabe, de algún modo misterioso, a pesar de su juventud, que es el último cantor de ese mundo.” (30.11.03)

5.5 COMPAÑEROS CAMINANTES

Por la vereda tojosista caminaron otros poetas a la par de Manzano Díaz, entre ellos, Alex Pausides sobresale como representativo de esta tendencia. Hijo del campo, Pausides nació en Manzanillo en 1950 y comparte con Manzano Díaz el deseo por un lenguaje cuidado, su pasión por el campo y la marginalización que lo mantuvo en la sombra editorial hasta los años noventa, aun cuando escribe sus primeros poemarios a inicio de los setenta.

La obra que nos atañe en esta ocasión es *Malo de magia*, poemario escrito en 1973, y que aparece expandido y contenido en el 2000 bajo el título *Ensenada de mora*, prologado por Cintio Vitier. En este prólogo, Vitier comenta la esencia de lo que hemos estado hablando sobre la cosmovisión rural de los tojosistas al decir que, “está claro que si Alex Pausides no hubiera nacido en Pilón, Oriente, no sería el poeta que es, por lo tanto no sería poeta, porque otro no puede ser, y por lo tanto no hubiera escrito *Malo de magia*.”

La reflexión doliente de quien se sabe sin espacio, sumido en una temporalidad distinta a la que comparten los que lo rodean, se aprecia en los versos contenidos en *Malo de magia*, específicamente en el poema largo “Ah mundo amor mío” desde sus estrofas iniciales,

Ah mundo amor mío

1

Aquí choco mi voz
contra las ráfagas de los elementos
lanzo mis manos
contra el dolor del hombre
y lo alzo en su fragor
lo duelo
lo hago mío
después
después lo entierro
y no ha nacido

Es el dolor de la humanidad que Pausides hace suyo, es el dolor cubano rotando inmerso en la temporalidad de espiral en medio de cuyo vórtice yace real, enterrado, aunque no haya siquiera nacido. Es pues ésta una temporalidad no-lineal, que se escapa del aquí y del ahora y se escabulle fuera de los límites de la modernidad.

Así continúa Pausides elaborando un imaginario donde la emoción de la voz lírica da indicios de la extrañeza en la que se encuentra sumergido,

3

Que me escuchen
Que me juzguen
Que me abra en chorros de rabia
y me borre la inocencia
Que seré implacable cuando cante
Será dura mi pequeña voz
airada. Ah mundo
qué incendio
pasa por tus ojos
y arrastra y canta
y se desgarras
y haciéndote señales
ternísimo
indetenible
dedo deforme
Qué furor entre las manos

A ese “furor entre las manos” lo acompaña un corazón desbordante de rabia “indetenible.” No es posible acallar este furor, estos chorros de rabia, y aunque se sabe pequeño entre los gigantes de la época, el poeta se expresa con voz “implacable y dura” ante el “incendio que pasa por sus ojos.” El incendio, al igual que la quema de Manzano, es esa llamarada de la Revolución que con voracidad devora todo a su paso, tal vez para dar paso a un mundo mejor, tal vez para borrar la inocencia, o tal vez sencillamente para borrar el pasado para que no se renueve sino para que brote una nueva realidad transplantada y no la originalmente soñada por los sembradores que la plantaron.

Es en la naturaleza, sin embargo, donde Pausides haya la perfecta alegoría del ser y de la patria al decirnos,

9
Grabemos con prisa nuestros nombres
al pecho del gran árbol
las caídas
los sobresaltos
la mojarón de lo que amamos
Que hay que marcarlo dejarle
mordidas abrazos
adioses
estremecerlo
cambiarle el aire
y finalmente
suave
como quien calla
prometerle la tierra
que nos habite
el cuerpo

Quedarán grabados los nombres en el árbol de la vida si se los escribe a prisa, porque los cambios se advienen como torbellino, pero es la tierra la regente. Es ella a la que invoca el poeta para que se vuelva una consigo mismo, esa tierra perenne, que trasciende inmutable los cambios del momento para mantenerse triunfante dentro de cada individuo en el que ella habite. Es el

árbol de la vida el que siempre ha estado y siempre estará, de allí el afán del poeta por “grabar” los nombres en el para crear cierto tipo de inmortalidad en vez de fanatismo por las modas pasajeras. Hay que arraigarse a la permanencia de algún modo.

La voz del joven poeta fluye de la tierra genuina y desnuda, libre de enmascaramientos,

13
(La voz desnuda)

Mi voz
baja húmeda
tropelosa
entre las piedras

Mi voz
se desliza
como agua
por los poros
limpios
de la tierra
y moja
con su magia
cuanto calla

Las estrofas se leen como arroyo que se desliza fluidamente en su estrecho cauce y que vibra con la palabra viva de los jóvenes de la época, quienes sienten esa voz brotar y seguir como en corriente de riachuelo que satura, y que saben que sí moja “con su magia” todo lo que toca, aunque “calla.” Pero al deslizarse vienen los pinchazos que curan las tojosas,

Entonces vienen
en mi ayuda
las tojosas
y me cantan
y me aduermo
y mi pecho
se llena
de algazara

Y si me atristan
todo el monte

canta a coro
y me abro a la dicha

Es así pues que el poeta encuentra solaz y refugio en las tojosas, pajarillo menospreciado dentro del imaginario cubano, y en el monte, recluso en esa sabana eterna que aunque calla, sigue latiendo dentro del corazón de quien la canta porque él siente que es de allí precisamente en donde se fundamenta su proyecto de nación.

Otro poema de Pausides en el que se distinguen los rasgos de la poesía de la tierra es “Himilce” de la colección inédita *Cantazón*. Este poema fue escrito en Santiago de Cuba a finales del año 1973 y nos dice:

“Himilce”
Te abundo Himilce
Y a cicloncitos de ternura te adivino un rostro
Ah. Y cómo te me escapabas cuando canto
Campanillas. Aguinaldos. Serón Silvestre en que resbalo niño
Que te me vuelas Himilce en el cariño a chorros
Que te me abres en charquitos de amor aquí en el pecho
Que te abordo y me ahuyentas tojosa música
Ramita bronca de berro
Échale. Zúmbate el cielo azul de Chivirico en los ojos
Y sosténmelo. Y en los labios espuma. Briznas. Salitre
Dienteperro. Montunas de cilantro. Romerillo entre tus huellas
Ah. Pero dónde. Dónde estás aconteciendo
Que te construyo chiguete de sol chubasco mío
Y te me agachas Himilce entre recuerdos.

“Himilce” es el romance hecho campo. Es el palpitar del corazón campesino enamorado entre el cielo azul y las yerbas campestres. Un cariño que sale a chorros y forma “charquitos de amor” entre el cilantro y el romerillo. A través de estos versos libres, Pausides pinta un paisaje sabanero, campestre, de “campanillas” y “serón silvestre”, con las “ramitas de berro” el “dienteperro,” el salitre, las briznas y la espuma. Hay toda una gama perteneciente a la realidad campesina donde se respira quietud, construyendo escenarios e imaginarios en los que, al igual

que en los poemas de Manzano, contrastan la cosmología del campo con el bullicio y el estrés cotidiano de la vida citadina. La voz poética en “Himilce” es metafórica y lírica. Pausides no pretende narrar ni presentar una fotografía de la nueva Cuba revolucionaria explícitamente, sino más bien él presenta un yo poético personal y es a través del mismo que se desprenden las alegorías nacionales. Himilce, una chica campesina sencilla, musa que inspira estos versos, puede ser acaso la metáfora de Cuba misma. Una Cuba que pareciera coquetear con el yo poético que representa a esa colectividad que se sabe ajena a los centros de actividad y de poder, pero que al mismo tiempo se le “escapa cuando canta”, cuando alza su voz para expresar su existencia, esa Cuba se le escabulle, quedándole no más que la opción de “adivinarle el rostro”. Himilce es huidiza, se le “vuela”, y cuando cree que la tiene, que la “aborda” ella se le “ahuyenta tojosa música”. Tojosa música tal vez refiriéndose en una forma autorreflexiva al verso tojosista que se sabe excluido y que por eso, cuando canta, se le escapa. Es como si el yo poético personal sabe que no es partícipe de la escurridiza nueva fortuna, que queda por fuera de sus beneficios ya que se pregunta “pero donde”...”dónde está aconteciendo?” Dónde es que se encuentra toda esa renovación de la que se habla? Dónde está esa nueva Cuba integradora y preocupada por los humildes, por los de abajo? Se sabe que está allí, más dónde está ese “allí”, implicativo de un aquí que queda por fuera. “Himilce se agacha” se escabulle y solo quedan los recuerdos de las proclamas integradoras quizás.

Este poema de Pausides nos lleva a apreciar tal vez un canto a la situación marginal de la poesía de la tierra y sus cultores quienes creaban obras como ésta en medio del contexto socio-político en que la oficialidad no brindaba la flexibilidad necesaria para admitir tendencias divergentes a las que acomodaban las proclamas revolucionarias como patrón preponderante en su voz poética, como era el caso del coloquialismo.

Otro compañero caminante es Froilán Escobar, nacido en 1944 en San Antonio de Baños, Licenciado en Periodismo quién actualmente reside en Costa Rica. Escobar es principalmente un narrador cuyo mayor mérito, de acuerdo a Cintio Vitier es el de “pasar al papel la tierra.”⁷² Es pues en ese don, en ese arte de narrar la tierra como metáfora viva que descubre a la nación de manera poética, donde se encuentra su tendencia tojosista. Muestra de esta poética narrativa es el libro *Martí a flor de labios*, obra testimonial escrita entre 1973 y 1983 de la cual Cintio Vitier prologa:

Después de la vida y obra mismas de Martí, no conozco otro semejante, y solo le reconozco un antecedente, que es el testimonio de Marcos del Rosario recogido allá por los años cuarenta. Pero el testimonio que ahora nos presenta Froilán, es el de los niños que conocieron a Martí cuando pasaba por la pobreza y la pureza de sus vidas, de sus ojos bien abiertos para siempre, caminando los montes de Baracoa hacia la muerte, dejando en el silencio de su memoria una huella que Froilán, peregrino a su vez sobre las huellas del Diario de campaña, ha tenido el arte, - esa forma de respeto, que dijera Martí- de resucitar íntegra y encarnada como imagen en el habla raigal que les corresponde.

Froilán Escobar recoge el testimonio de un grupo de niños que conocieron personalmente a José Martí en el trayecto de Playitas de Cajobabo a Dos Ríos. Tiene el valor de acercarnos a la memoria histórico social. Lo conforman un total de siete testimonios, que ilustran circunstancias cotidianas en sus relaciones con el prócer. Es la otra historia de los sin historia, la de hombres que la memoria olvidaría, a no ser por este libro, hecho probado por el propio lenguaje de los actores que demuestran que Martí lo mismo se bañó desnudo en el Contramaestre, que tendió sus ropas sobre una piedra, que experimentó curiosidad por el nombre de la aves que crecen en la campiña, especies de la flora, remedios tradicionales, mágicos, hasta se interesó por el amor de una quinceañera que se ilusiona con sus modales y palabra fina. Los niños y niñas que conocieron a Martí, transmitieron una leyenda, que en la mayoría de los caseríos rurales donde

⁷² Vitier, Cintio (2003). “Voces y murmullos de la tierra,” *La Ventana*, portal informativo de la *Casa de las Américas*. 28 de octubre, 2003.

estuvo, se conservan de padres a hijos, a través de discursos de la oralidad y es esta tradición oral la que Escobar recoge en su obra como retrato de una historia sagrada contada por labios campesinos. Es así que la belleza de los relatos radica en la pureza de la lengua, en su modo de nombrar las cosas a la manera del campo, como apreciamos en el siguiente ejemplo:

Traía agua, por suerte, si no no hubieran podido resistir en la Cueva de Juan Ramírez, porque ahí no hay más de otra agua. Salvo la que puedas cargar en guiro, que esa se acaba enseguida. Te vas en sudores. Es una cosa que te baña. Al que se faja a caminar, lo trasquila la sed. Y con la sed vienen los desmayos, el decaimiento ese que te cae hasta que te suelta rengo, arrastrando de las patas. (pp. 23)

En esta obra no es Martí el protagonista. No es Martí el que habla ni son sus hechos los verdaderos significantes. Escobar pone en primer plano la voz campesina, convirtiéndola en sujeto, en acción, en agencia, o como dirían las voces en la obra, - en revuelo-, “Ay, mijo, aquí cundió mucho revuelo cuando llegó Martí. Un revuelo por todas esas lomas. Se decía que hablaba bonito. Yo oí que hablaba bonito.” (pp. 35) Es pues el habla la que se torna en protagonista de esta obra, - obra de los que se hallan muy escondidos -.

Estos eran montes muy escondidos. Se decía que habían desembarcado por la Playita de Cajobabo, y que venían por causa de que no teníamos patria. Todo eso era el comentario de los vecinos cuando él llegó a pedir agua, que estaban con muchos fogajes del sol y la subidera, que ponen el pellejo ardío. El llegó muy natural al lado de Gómez, saludando. Soltó el jolongo que traía y se echó un fresco con el sombrero. Botaba suspiros por hallarle descanso a aquella desaltazón. (pp. 35)

La vívida narración de estas experiencias fluye de los labios testigos para dar vida a la jerga del campo, poniéndola en lugar preferencial. La sencillez de los detalles dan la sensación de atemporalidad, donde lo ocurrido bien pudiera haber sido hace un siglo o hace unas horas.

Martí se recostó en un taburete y tomó el agua y café, porque mi tía les dijo que si esperaban un bojotico, les hacía café. Piló un poco a la carrera y preparó una colada. En jícaras lo tomaron, y prietas que estaban por tanta dinastía de café que había pasado por ellas...Algo de agradecido le dijo, porque mi tía se sonrió y se volvió a secar las manos en el vestido, como si las tuviera mojadas de sudor, porque ella no había andado con agua

ninguna. Nerviosa que estaba por atender a Gómez y a Martí, que no atinaba bien donde meter las manos. (pp. 37-38)

Es imposible leer estos relatos y no imaginarse la escena, sobre todo si somos de aquellos que hemos disfrutado de ese café recostados en aquel “taburete,” o si hemos experimentado las manos sudorosas ante la presencia de quien hallamos más grande que la vida misma, al ser testigos de la historia.

La obra concluye con la narración de lo que representó la llegada de la noticia sobre la muerte de Martí a los oídos del poblado y de nuestros protagonistas,

Nosotros fuimos después con mi papá a ver donde él cayó. Debió borbollarle mucha sangre, porque había un reguero grande en la tierra. Mi papá recogió un poco de esa tierra, escarbó con el cuchillo y la guardó en un pomo. Más adelante, al poquito tiempo, marcó el lugar con un palo de corazón. Y al año siguiente estuvo allí el general Gómez con su tropa y pusieron el recuerdo de un montoncito de piedras. Entre todos los mambises dejaron una piedra allí. Mi madre murió en el mismo 95. Ella quedó muy mal. Ella se quedó como loca después de ver la muerte con que mataron a Martí...Al acabarse la guerra yo nunca quise volver a tocar ese momento a mi padre, porque ya estaba viejo y se afectaba mucho...Yo tampoco hablé más de eso...Esto que yo le he dicho a usted, es primer vez que lo digo. Y le he dicho verdad. Ya yo estoy viejo y se me cayeron las fuerzas, pero la vergüenza no. Esa se va conmigo al cementerio (pp.175).

En estas perforadoras palabras se aprecia como la visita del Apóstol a esta gente sencilla le dio un sentido especial a sus vidas, como dice Vitier en el prólogo de la obra, “verlo una vez, recordarlo siempre, vivir en su compañía hasta la muerte.” Como querer atrapar el agua, según Vitier, “es lo que uno siente oyéndolos hablar así, con esa mezcla de sencilla familiaridad y eterno azoro, con esa gracia y verdad y sutileza únicas...” Pero es también como atrapar el sueño del nacimiento de una patria en el corazón de la tierra. Escobar eligió pasar diez años de su vida investigando estas oralidades para traer a la luz su proyecto de nación. Una nación con el guajiro como eslabón esencial en la cadena de eventos que constituyen la identidad cubana. El Apóstol Martí, símbolo perenne de la nación, recostado en un taburete tomando el café servido

de las manos sudorosas de una campesina ante los ojos vivaces de un joven guajiro curioso que representa el futuro por el cual se lucha, podría bien mirarse como la patria que se forja con la sangre de los mártires, apoyada en aquellos que se encuentran escondidos en el campo.

5.6 PERÍODO ESPECIAL, APERTURA Y CAMBIO

Es enormemente difícil descifrar la economía de sociedades socialistas como la cubana debido principalmente a que las mismas se miden con rúbricas poco familiares a las de la mentalidad capitalista; sin embargo, algunas conclusiones pueden ser elaboradas al revisar la situación económica de la isla durante finales de los ochenta, la década de los noventa y la actualidad. Para 1989, el gobierno cubano tenía control sobre aproximadamente el 90% de las tierras y esencialmente el 100% sobre todo el comercio. Otro aspecto crucial era la dependencia en la ayuda recibida de la Unión Soviética, de quién Cuba recibía aproximadamente \$6 billones de los estimados \$13 billones del presupuesto anual aparte de otras ayudas directas en la provisión de crudo que Cuba re-vendía al mercado internacional y la compra del azúcar cubana a precios artificialmente inflados, entre otros. Por consiguiente, la agudización de la crisis económica a partir de la desaparición del bloque socialista soviético, con el cual Cuba llevaba a cabo alrededor del 80% de su comercio exterior (entre otros ejemplos tenemos que Cuba recibía maquinarias, repuestos, combustible y otros elementos esenciales para la agricultura y la industria del Bloque Soviético) desencadenó lo que se denominó en Cuba el “Período Especial en Tiempo de Paz.” Durante la década de los noventa el impacto fue dramático. Los hospitales no podían reparar sus equipos, los doctores, a falta de medicinas, buscaron curas naturales. Escasez de papel suprimió los periódicos y revistas. Los medios de transporte quedaron casi

paralizados por falta de gasolina, llantas, baterías, piezas de repuesto. Las tiendas, oficinas y hogares quedaron en la penumbra debido a los frecuentes apagones, el gas de cocinar estaba disponible solamente unas cuantas horas en la mañana y en la noche, el suministro de agua era también irregular y la escasez de comestibles propició la expansión del racionamiento, para citar solamente algunos ejemplos de la penuria vivida por el pueblo cubano durante el período especial (Cole, 02, Mazarr, 89).

Estas circunstancias obligaron a buscar respuestas pactadas a muchos problemas, con la certeza de que de esas soluciones se derivarían cambios radicales al sistema, al igual que una apertura en muchos campos, unido irremediablemente también a ciertos males secundarios inevitables. Quedó así plasmada la necesidad que el sistema socialista tiene de adaptarse y cambiar de acuerdo a las cambiantes necesidades y potencialidades del pueblo. Este proceso de adaptación y cambio puede ser conseguido a través de la participación que refleje las ambiciones evolutivas del individuo, de las cuales solamente ellos mismos pueden ser completamente cognicentes. Es decir, que la política gubernamental en el sistema socialista será adaptativa y podrá satisfacer las cambiantes necesidades del pueblo, únicamente a través de la creciente participación del pueblo en la toma de control de dicha sociedad – el proceso democrático. Socialismo es el proceso democrático. Sin embargo, dentro de sociedades socialistas también hay cambio social debido en respuesta a la frustración por no poder desarrollar sus potenciales creativos debido a fuerzas sociales más allá de su control. Estas frustraciones cotidianas incluyen desempleo, altos precios, bajos sueldos, falta de cuidado médico adecuado o de escuelas entre otros que son obstáculos ordinarios que no son parte de las luchas de clase. Como lo afirmó Gramsci, es solamente posible hacer y cambiar el mundo a través de la mente humana, a través de su deseo por trabajar, por la felicidad, por su existencia psicológica. “Los pensadores

marxistas que se convirtieron en economistas, sin embargo, olvidaron esta realidad hace mucho tiempo.” (Cole, 02)

Al encontrarse con tales circunstancias, el gobierno de Fidel Castro se vio entonces en la necesidad de adaptar su sistema para la supervivencia de los cubanos adoptando una serie de medidas y políticas cruciales para proporcionar el giro que evitaría el colapso total del país. Se establecieron así políticas de apertura económica y social que han permitido mantener el país a flote al experimentar la casi milagrosa recuperación del presente. Entre las políticas clave instauradas durante el Período Especial incluyeron las reformas fundamentales al sector agrícola establecidas en 1993 para reorganizar la agricultura de tal manera que no estuviera excesivamente centralizada en fincas estatales. Se crearon entonces las Unidades Básicas de Producción Cooperativas, un proyecto de participación que aprobaba la reconversión de muchas fincas estatales en cooperativas que usufructuarían las tierras y aperos de labranza pudiendo disponer de parte de las cosechas, para que los particulares pudieran laborar como arrendatarios o inquilinos, en vez de ser como antes, labradores funcionarios gubernamentales, y pudieran así disponer de la posibilidad de hacerse de un ingreso mayor. También hay ahora mercados agropecuarios no estatales bien proveídos en los cuales se paga con dólares y que contrastan con los estatales desproveídos donde se paga con pesos. (Cole, 02, Hernández, 99)

Otro cambio fundamental de apertura en la economía cubana durante el Período Especial fue la inserción dentro del mercado capitalista mundial como condición inescapable para la supervivencia nacional. Finalizó así el monopolio estatal del intercambio extranjero al verse la inversión extranjera como una fuente de ingresos. Por ejemplo, tenemos que hasta agosto de 1993 era ilegal poseer dólares u otras monedas extranjeras. Con el fin de terminar el mercado negro de divisas se permite ahora tener moneda norteamericana. El dólar es accesible así a

ciertos grupos como por ejemplo, los directivos del Partido, los dueños de “paladares” (restaurantes caseros con un máximo de 12 sillas), los caseros que alquilan habitaciones a turistas cobrando en dólares, los artesanos de mercados turísticos, los vendedores ambulantes que venden a turistas y aquéllos que tienen familiares en otros países ya que el pueblo cubano es muy solidario y los 2 millones de emigrantes mandan dinero a sus parientes y amigos regularmente. También la ley 141 del 9 de septiembre de 1993 permite a profesionales de unos 120 oficios trabajar por cuenta propia (sin tener empleados), a diferencia de antes cuando hasta los limpiabotas eran empleados del estado. El 5 de septiembre de 1995 se aprobó la “Ley de inversión extranjera” que justifica la inversión económica como consecuencia del feroz bloqueo, la carencia de capital y de mercado y la necesidad de reestructurar la industria. Esta ley #77 tiene como objetivo incentivar la inversión extranjera con la creación de empresas mixtas. La mayoría son inversiones en empresas estatales donde la compañía extranjera recibe un porcentaje. La mayoría de los hoteles, por ejemplo, son operados por compañías españolas. Según el artículo 10 se excluyen de las inversiones extranjeras, sin embargo, los servicios de salud y educación. Como resultado de la apertura al mercado y al extranjero, el turismo ha sido una de las industrias que se más ha sido promocionada durante el Período Especial. Mediante esta ley de incentivo extranjero se legaliza la propiedad como usufructo temporal durante 25 años, que se puede ampliar hasta 50. En estas empresas mixtas los organismos oficiales del Partido aportan los terrenos, materiales y mano de obra barata para la construcción de complejos turísticos, en un porcentaje generalmente del 51% de las nuevas sociedades anónimas que construyen hoteles y proporcionan nuevos mercados de excursiones con sus ofertas internacionales. Para el 2005 la industria turística aporta aproximadamente el 50% de las divisas que genera el país. (Cole, 02, Hernández, 99, *Revista Temas*, 05)

La apertura económica, sin embargo, ha traído a Cuba también una serie de secuelas negativas que atentan contra moral conservadora sobre la cual se fundamenta la Revolución cubana. Ejemplo distintivo es el resurgimiento y difusión de las prácticas de “jineterismo” como alternativa de supervivencia. En esta práctica, los jineteros/as adquieren ingresos mayores a los que podrían conseguir trabajando para el Estado⁷³ a través de su contacto con extranjeros a cambio de sus servicios que van desde simples encuentros amistosos, de guías turísticos, proveedores de consejos o “tips” para viajeros hasta la consumación de relaciones sexuales a cambio, en su mayoría, de dólares, logrando así obviar al Estado en la consecución de ingresos. La proliferación de los jineteros/as constituye un reto para la disciplina y la ética del trabajo que el estado socialista cubano trata de imponer, y la inhabilidad del gobierno de poner fin a esta práctica, es un reto para el sistema de apretados controles que la Revolución ha tenido por las últimas décadas. (Fernández, 03)

El ámbito cultural e ideológico también ha sido perneado por la apertura experimentada durante el Período Especial al entrar en contacto con, no solo el mercado de bienes, sino también con el mercado de ideas. Como hemos visto, a partir de 1959 todos los mensajes y todos los medios de comunicación provienen del mismo emisor – El Estado – y responden a la misma ideología, a los mismos objetivos políticos, culturales, educativos e informativos – el éxito de la Revolución. Esta estructura se alzó como una muralla poderosa contra toda manifestación externa de cultura que fuera considerada dañina o contrarrevolucionaria. Ni los Beatles escaparon a tales restricciones. El cuarteto inglés solo era escuchado clandestinamente, si se rastreaban emisoras de onda corta o por aquellos que tenían la posibilidad de acceder a alguna

⁷³ Las compañías extranjeras de construcción, turismo, y las pequeñas “zonas libres” que ha ido apareciendo en varias regiones de la Habana requieren trabajadores los cuales son contratados a través del gobierno cubano, no directamente. Estas compañías pagan entre \$8 y \$10 por hora por trabajador al gobierno, quien en turno le paga al trabajador mismo unos 200 pesos (\$9) mensuales. (Fernández, 03, Hernández, 00)

grabación. Los aciertos y desaciertos de aquellos tiempos son muy difíciles de juzgar imparcialmente ya que, después de todo, una revolución naciente tiene que asumir métodos radicales para su subsistencia.(González Castro, 00)

Hoy en día, sin embargo, la apertura propiciada por la crisis económica ha traído el advenimiento de cierta resignificación de la realidad que busca restaurar el pensamiento marxista para sacarlo del totalitarismo e iniciar formas de pensamiento crítico. El discurso nacional revolucionario pierde entonces su asfixiante control y ve surgir aquí y allá el incipiente discurso de la diferencia y de la resignificación. En medio del Período Especial se aprecia así una consciencia crítica de aspectos anteriormente invisibilizados por el discurso de la unidad revolucionaria y el triunfo de la clase obrera como son la sexualidad, la discriminación, culturas minoritarias, creencias religiosas y la diáspora de Miami. En fin, el debilitamiento del control autoritario estatal ha causado rupturas en el centro permitiendo la articulación de otros discursos y de otras identidades. (Davis, 00)

Entre estas alteridades que han podido manifestar su presencia con la apertura del Período Especial tenemos el discurso feminista que ha iniciado la descentralización del macho prototípico de la épica revolucionaria como un crucial primer paso. Como lo afirma Luisa Campuzano en su ensayo “Ser cubanas y no morir en el intento”, publicado en la revista *Temas*, en 1996, en el Período Especial se han llevado a cabo importantes revalorizaciones en el medio feminista académico cubano, sobre todo al reconocer que no existe una realidad femenina única, sino que hay múltiples realidades y que hay que aprender y estar conscientes de todas ellas. Campuzano afirma que esta nueva perspectiva y avances en el campo del feminismo cubano no parecieran ser muy impresionantes, pero en realidad sí lo son ya que la transformación de la mujer cubana se ha ido produciendo dentro del contexto del cambio revolucionario “que nunca

tuvo como objetivo prioritario a las mujeres, sino la modificación radical de la estructura política y económica del país, a lo que todo se subordinaba, y para la cual la categoría operativa fundamental era la de clase y no la de género; y las tácticas inexcusables, la igualdad y la unión, no la diferencia.”(Campuzano, 96) Al igual que con la cultura afrocubana, el movimiento feminista se vio aletargado e invisibilizado en los primeros años de la Revolución ya que el concepto de la lucha de clase era el paraguas abarcador que cubría todo y la unidad la bandera en la lucha contra el imperialismo.

El mercado de ideas también se abre en la Cuba del Período Especial y revistas como *Temas* contribuyen a dinamizarlo. *Temas* ha abierto espacios de debate anteriormente inexistentes, verdadero diálogo, entendido como intercambio de saberes buscando una crítica y un debate que procure la conservación de los logros del socialismo con intención práctica y mediata de una autotransformación a través del debate de ideas. A lo largo del Período Especial, *Temas* ha estado a la vanguardia de este mercado de ideas, publicando ensayos y opiniones que reflejan el pensamiento crítico de la intelectualidad y del pueblo cubano. Números dedicados al feminismo, a la raza, a la desigualdad, a los problemas, errores y correcciones del socialismo cubano e internacional, inclusive uno con la ecuación “clase no es igual a raza” en la portada, tópicos anteriormente considerados como controversiales dentro del contexto revolucionario, salen a la luz en esta revista de manera recurrente favoreciendo así la ampliación de los horizontes del pensamiento crítico del cubano. Este debate abierto de ideas controversiales ha traído también, paradójicamente, la toma de conciencia de grupos marginados que ahora ejercitan su agencia y expresan su descontento con una fuerza incontenible, despertando reflexiones identitarias y distintos proyectos de nación de los anteriormente prescritos por el Estado.

Como hemos visto en este estudio, la oficialidad revolucionaria favoreció un enfoque homogenizador desde la perspectiva marxista, en la cual el elemento jerárquico de la estructura social es el de clase, el cual se entrelaza y opaca los otros elementos de diferenciación, como serían los de género, raza, generacionales, procedencia, entre otros. Sin embargo, este enfoque homogenizador tuvo efectos negativos en sectores como la creación cultural y literaria, en la libertad de expresión, inclusive en la religión y estilos de vida, y consecuentemente en el proceso de identidad sociocultural, particularmente en la población afrocubana. Es pues a raíz del Período Especial que cierto movimiento hacia la reivindicación identitaria ha surgido dentro de esta comunidad, comenzando por darse cuenta de su sentido de grupo con poca o ninguna agencia, y de la necesidad de expresar su descontento y pensamiento crítico. También hay una mayor cantidad de autores afrocubanos, - hombres y mujeres -, y un mayor abordaje de las problemáticas raciales por parte de la creación y la crítica artística, musical, cinematográfica y teatral, con jóvenes autores quienes junto a otras generaciones, lanzan propuestas renovadas, o al menos reajustadas, de sus acercamientos sobre la problemática racial.

Roberto Zurbano, en su ensayo “El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación,” publicado en la revista *Temas*, en el 2006 afirma que una de las escrituras más “desgarradoras y transgenéricas de las letras cubanas de finales del siglo XX pertenece a Angel Escobar. “Sus obras de teatro, cuentos, ensayos y versos construyen una poética de los márgenes y de su representación,” apunta Zurbano. Vemos en el poema “Nagaciones” del libro *La sombra del decir*, 1997 un ejemplo de la voz poética de Escobar, donde aparecen agudas críticas a la realidad:

Ni siquiera puede ser
Una esclava Abisinia.
Esto que venden, aquí
En la plaza, y hace pasar

Por mí, mirándome los dientes,
Es alimento para buitres
Y, a lo mejor, si me comen, se indigestan,
Y mueren. Dicen que hay demasiados,
Y, todavía, no han llegado los ecologistas
Que se preocupara por los buitres,
No de mí, Angel Escobar,
Esa carroña del porvenir
Que, solo yo, miro sin asco,
Y con tristeza.

La voz poética se transporta hasta el mercado de esclavos en la época colonial, cuando se subastaban los hombres, mujeres y niños africanos, cual carne para buitres. Escobar se transpone en el esclavo al que se le inspeccionan los dientes como si fuera un caballo. Por otro lado, el poema transita por la atemporalidad, interponiendo a los fastidiosos ecologistas típicos de nuestros días, dentro de la subasta de esclavos en la plaza, donde los pseudo-científicos se preocupan más por aquellos buitres, que por el ser humano al que devoran. Es imposible pasar por alto el humor sangrante que utiliza el poeta al referirse a la posibilidad que corren los buitres de indigestarse si se lo comen, y la referencia a los mecanismos de control de población animal que utiliza la matanza de aquellas especies que se consideran sobrepobladas. Es desgarrador el final, donde el poeta se refiere a sí mismo como la “carroña del porvenir” y que solamente él es quién no siente asco al contemplarse con tristeza. La imagen que vibra en los versos de un poeta afrocubano de finales del siglo XX, la de verse a sí mismo como carne para buitres y carroña del futuro. Hay entonces una brecha insalvable entre la sensibilidad de Escobar en 1997 y la de Nicolás Guillén en 1964, cuando afirmaba orgulloso que ya todos los cubanos tenían lo que tenían que tener. El mismo título de estos dos poemas producen la punzante contradicción, por un lado Guillén nos dice yo “tengo,” y por el otro, décadas después, Escobar nos habla de todas las “negaciones.”

Continúa afirmando Zurbano que “en todos los años del proceso revolucionario, no se había presenciado un discurso de tanta carga vindicativa sobre el tema racial como el que puede encontrarse en decenas de textos raperos. El rapero cubano es un sujeto subalterno, con suficiente capacidad crítica para rechazar la carga excesivamente eurocéntrica de nuestra cultura.” Zurbano aquí reconoce entonces el euro-centrismo de la cultura cubana y la acusa, dada esta realidad, de no reconocer las formas culturales propias, ajenas al canon occidental, como lo son las expresiones afrocubanas religiosas, la cultura popular y la oralidad. El rapero actual lucha contra esta dominación socio-cultural y también económica, que busca excluirlo; y aunque no es el único sujeto cultural que sufre y percibe esta colonización, sí es el único que la rechaza abierta y públicamente. (Zurbano, 06)

El racismo evidente durante el Período Especial presentado por los raperos contrasta con la euforia post-revolucionaria expresada por poetas afrocubanos que veían en la Revolución la posibilidad de un final de la discriminación racial, como fue el caso de Nicolás Guillén en su poema “Tengo” donde se exalta todo lo que ya se tiene con la Revolución. El grupo de rap, Hermanos de Causa toma prestado el título y formato del poema de Guillén para describir la contrastante situación real de los afrocubanos desde la perspectiva de su juventud contemporánea:

Tengo una raza oscura, y discriminada
Tengo una jornada, que me exige no da
Nada
Tengo tantas cosas que no puedo ni
Tocarlas
Tengo instalaciones que no puedo ni
Pisarlas
Tengo libertad entre paréntesis de hierro
Tengo tantos provechos sin derechos q’ a mí
Encierro
Tengo tantas cosas sin tener lo que he
Tenido. (en Fernández, 03)

El rapero no ve los logros revolucionarios, no ve que es lo que según Gillén se tiene. Lo único que ve y de que está completamente consciente es de su “raza oscura y discriminada,” los “paréntesis de hierro” que encarcelan la libertad y todas las otras cosas que no puede “ni tocarlas...ni pisarlas.” La implicación de los raperos es que si bien es cierto que la Revolución ha traído muchos beneficios materiales, los mismos son otorgados de manera paternalista y selectiva sin tomar en cuenta los derechos de todos. En otras palabras, la distribución no es realmente equitativa. Los versos finales reflejan la controversia del absurdo revolucionario donde tal vez algunos tengan muchas cosas materiales a costa de la pérdida del derecho a una identidad propia como afrocubano y a una propia voz.

Otro ejemplo vívido del contraste y la referencia argumentativa a Guillén es la canción “Mambi” del grupo rapero Obsesión integrado por Alexey Rodríguez Mola y Magia López Cabrera. Aquí también aparece esa voz afro que reconoce su realidad y la presenta abiertamente sin tapujos ni velos:

Escucha esto, Nicolás!
Estoy rapeando al compás de mis pasas,
Mi ñata, mi bembá, mi árbol genealógico
Mi historia, mis costumbres,
Mi religión y mi forma de pensar. (en Sujatha, 02)

El diálogo conflictivo al que llama Obsesión encara la situación del afrocubano que no quiere enmascararse más detrás de un lenguaje, un físico, una cultura, una herencia, una espiritualidad y un pensar que no son los suyos. Es así entonces que las identidades alternas establecen en el siglo XXI nuevos circuitos de intercambio y comienzan a hacerse visibles y a pesar de la discriminación que hoy se hace evidente al salir a la superficie, el mérito está en poder hablar de la misma libre, abierta y honestamente como lo están haciendo los raperos. La

conciencia racial que se despierta en la actualidad en Cuba constituye un campo donde se aceptan o rechazan estereotipos y modelos culturales, con un origen etno-cultural donde se construye una mirada identitaria articulada. “En la medida en que esta visión no se enajena, reprime o discrimina, enriquece con su plenitud una cultura y una nación para todos, tal como aspiramos.” (Zurbano, 06) Esta coyuntura histórica presente tiene que mantenerse desenajenada para evitar que el discurso hegemónico la condene a una posición subalterna, mediatizada, canalizada y controlada. Igualmente, la aceptación de las alteridades servirá para continuar con el patrón de ajuste que mantiene viva a la Revolución, como un ente latente, capaz de adaptarse a las necesidades cambiantes del pueblo al que sirve, persistiendo tenazmente como alternativa plausible al consumerismo capitalista estadounidense.

5.7 ROBERTO MANZANO DIAZ EN EL SIGLO XXI

“Nota de Prensa”

Premio Nicolás Guillén de Poesía 2005

Synergos, de Roberto Manzano, obtuvo el Premio Nicolás Guillén de Poesía 2005, el concurso de mayor significación en el sistema literario cubano entre los dedicados a reconocer un libro de este género.

En el Acta del Jurado se reconoce en *Synergos* “la originalidad expresiva y la eficaz conjunción de un lenguaje contemporáneo y un hondo lirismo”.⁷⁴

Más de tres décadas y media después de que el poeta escribiera sus primeras obras, recibe Roberto Manzano Díaz este gran honor en las letras cubanas. Entra así finalmente la obra de

⁷⁴ Edel Morales Director Centro Cultural Dulce María Loynaz 19 y E. El Vedado. Ciudad de La Habana. edelmorales@loynaz.cult.cu

Manzano Díaz a formar parte oficial del discurso literario cubano luego de más de treinta años de haberse empezado a producir.

Esta entrada de Manzano Díaz al ambiente literario durante el Período Especial es muy significativa, dado a que, como hemos visto, es ésta la época de la escasez y de la penuria más brutal que ha visto la isla en su historia contemporánea. Es la época del hambre más severa, de la incertidumbre más aguda, de la desilusión más hiriente y es la época de un cambio y apertura direccional aún en proceso. Es en medio este contexto que *Canto a la sabana* sale a la luz por primera vez en 1996. Este *canto* se adentra al ámbito literario como bálsamo mitigador del ardor doliente del alma cubana que gime ante la precaria situación del momento, forzando la mirada hacia el campo, melodía intimista del individuo y alegoría de toda esperanza en medio de la desesperanza y del malestar. *Canto a la sabana* surge en medio del instante crucial cuando la sociedad y el individuo se percatan de su soledad y de que las respuestas a la crisis habrán de ser rescatadas desde dentro de sí mismos, en vez de esperar aquél alusivo ente liberador que jamás llegará de fuera. Cortado el cordón umbilical con la ahora inexistente Unión Soviética el Estado tiene que redefinirse para sobrevivir, y como hemos visto, una de las medidas iniciales en 1993 fue la reapertura del campo al dárseles tierras a quienes quisieran irse a labrar, promoviendo así una especie de recampesinización como fuente de esperanza para la supervivencia. Es éste el momento preciso en el que tiene sentido la publicación de un poemario como *Canto a la sabana*. No otro canto sería más apropiado en ese instante histórico que el producido por un hombre proveniente de ese campo que ahora llama. Es ese campo el único que ahora queda luego de la desaparición de todos aquellos entes de dependencia pasados. Es en ese campo en el único que se puede recostar el lomo cansado de los desesperanzados. Solo el campo perdura luego de darse cuenta el pueblo de que todo lo que se suponía que se tenía, se quedó en quimera.

Críticos como Virgilio López Lemus se percatan del cambio de sensibilidad iniciada en los ochenta al decir que, “en la década de 1980, no hay dudas, el coloquialismo ha sido superado, una nueva poesía de considerable carga intimista y apreciable valor social ha reaccionado contra esa corriente.”⁷⁵ La reacción contra el coloquialismo era ya innegable, por lo que prospera la vuelta a la metáfora y a los temas de carácter íntimo, algo que la oleada política de los 60 y 70 había ido separando del discurso poético y que Manzano Díaz y los Tojosistas promocionaron con su sensibilidad visionaria, si bien desde la penumbra y la oralidad, cobra fuerza y transforma la poesía.

La riqueza tropológica se manifestó nuevamente y agudos conflictos sociales y éticos volvieron a la poesía. Esta poesía hizo enorme al sujeto lírico y se lanzó a la reconquista de un espacio espiritual donde el diálogo con la sociedad se acentuó en el individuo. Volvió el referente culto, la parábola, la analogía, el diálogo invisible y la conciencia de la intertextualidad con sentido en sí mismo, cualidades que la poesía coloquial había desdeñado a favor de una comunicación más directa y pedagógica. (López Sacha, 00) Es en esta época transformacional que hay una reformulación del corpus de la literatura cubana en sus dimensiones temáticas, estilísticas, canónicas, sexuales, raciales, geográficas, ideológicas y políticas que provocan la fundación de un espacio literario en el cual estas tensiones y contradicciones comienzan a reconocerse, legitimarse y abordarse. (Zurbano, 06) Este cambio en la sensibilidad que se inicia en los ochenta, se consolida durante la época especial, cuando el desconcierto de la crisis y la desilusión con el sistema llevan al surgimiento de una poesía de malestar, lo que le proporciona a Manzano Díaz un suelo fértil para que finalmente la semilla plantada décadas atrás, pueda ahora comenzar su germinación.

⁷⁵ En Del Pozo, 2002

Es entonces, en plena transformación de la sensibilidad cubana que Manzano Díaz es finalmente descubierto por las próximas generaciones de artistas que aprecian su obra poética, como lo vemos en Jesús David Curbelo, nacido en 1965 y representante de la poética y el pensamiento de la generación presente. Curbelo ha directamente proclamado la influencia y el impacto que Roberto Manzano Díaz ha causado en su poesía, dedicándole el poema “Ronda de la sabana” en su libro *Insomnios* de 1994. En las propias palabras del crítico y poeta, Curbelo, en su artículo “Elogio del escriba y otros apuntes,” en la revista *Tengo*, Camaguey, p. 5, marzo de 1998 observamos la recuperación de Manzano al leer:

Manzano [...] aparece en la palestra lírica cubana en plena década del 70 cuando los coloquialistas no solo copaban el poder editorial, sino además imponían su norma estética desde tal trono y desde los diferentes concursos y eventos de talleres literarios donde fungían como jurados invariables, y los textos de Manzano en esa época iniciaban ya un rechazo a la corriente, al uso y a la idea de que para triunfar es preciso redactar aquello que editores y críticos aguardan con el fin de aupar autores hasta falsos pedestales y atarlos a determinadas fórmulas so pena de perder crédito y aplausos.⁷⁶

Curbelo desempolva la trayectoria de su coterráneo camagueyano y expone las circunstancias en las que se ha desarrollado la misma. Es pues este descubrimiento y recuperación de la obra de Manzano los que convierten a éste poeta en “peligro.” El peligro tiene que contenerse y para tal fin es posible utilizar dos tipos de medios, los de contención o los de absorción. Por más de tres décadas el método de contención fue aplicado a Manzano Díaz, ahora es el momento de aplicar la absorción. Consecuentemente, es en este instante en el camino de Manzano que emerge el reconocimiento de parte de la oficialidad al otorgársele uno de los más altos honores literarios posibles en la isla.

⁷⁶ Publicado en *Espejo de vehemencia: un viaje al Camaguey poético*. Ivania Del Pozo. Editorial Acana, Camaguey, 2002.

Esta situación evoca similar yuxtaposición entre controversia y legitimación encarnada por el debate sobre los intentos de oficialización del género musical del rap y el hip hop en Cuba. Esta vanguardia musical arribó a Cuba entre finales de la década del 70 e inicios de los 80 a través de emisoras de radio internacionales, algunos discos y casetes importados por personas que viajaban al exterior y el intercambio con la comunidad cubana residente en Estados Unidos. Sin embargo, como hemos visto, su expansión ocurrió durante la crisis económica de la década del 90, sobre todo en los suburbios de ciudades como La Habana y Santiago de Cuba, donde una población sobre todo afrocubana y marginada se apropió de la música rap estadounidense para manifestar sus preocupaciones, entre las cuales los temas sobre las desigualdades sociales, la discriminación racial, la violencia intrafamiliar y la prostitución, ganaron espacio en las letras de las canciones.

En 1995 se celebró el primer festival de hip hop, con el apoyo de la no gubernamental Asociación Hermanos Saíz, que agrupa a jóvenes creadores. En 2002 se creó la gubernamental Agencia Cubana de Rap para ocuparse de la producción y venta de discos y la formación profesional de las agrupaciones. En otras palabras, la Agencia Cubana del Rap marcó la oficialización del Rap, la apropiación, por parte del gobierno, de este género musical para evitar el peligro que constataría su desarrollo independiente, fuera del control estatal.

La creación de la Agencia gubernamental no pudo evitar, sin embargo, la aparición de proyectos independientes como La Fabri k, iniciativa de los grupos Obsesión y Doble Filo, con el propósito de "lograr libertad a la hora de decidir con quién trabajamos o producimos y negociamos nuestra obra", según Vitalicio, uno de los integrantes de Doble Filo. A las dificultades para acceder a las técnicas de grabación y la inexistencia de un mercado dentro o fuera de Cuba se ha sumado la casi unánime indiferencia de los medios de comunicación, que

salvo pocas excepciones en la radio sólo muestra la cara del rap hecho en la isla bajo los auspicios de la Agencia Cubana del Rap. "Muchos de los que dirigen y tienen la responsabilidad de promover en los medios no quieren escuchar lo que estamos diciendo. Saben el valor que tiene, pero les choca nuestra forma directa y rebelde de expresarnos", piensa Sekou Umoja, de Anónimo Consejo, quien cambió su nombre de nacimiento para honrar a sus ancestros africanos. El escritor Roberto Zurbano estima que en particular la televisión cubana "ha tenido un efecto corrosivo sobre el más auténtico discurso rapero, por la manera de divulgar esta cultura y por el modo superficial y distorsionador con que ha fijado una imagen parcializada y 'aguada' del rap en Cuba".

El rap "cuestiona la desigualdad, la discriminación, la opresión, produce formas comunitarias de conocimiento sobre las condiciones sociales que caracterizan a lugares determinados y transfigura las relaciones sociales", opina Arlene Tickner, profesora de la colombiana Universidad de los Andes, en un artículo publicado por la revista *Temas*.

Adeyeme Umoja, de Anónimo Consejo, critica a quienes tratan de "desteñirse racial y culturalmente": "tu pelo es tu pelo; tu nariz ñata es tu nariz; tu bamba es tu bamba y no deben existir complejos ni preocupaciones respecto a los patrones de belleza eurocéntricos".

Por encima de las diferencias raciales, las letras del rap ofrecen a la juventud de los barrios una visión alternativa de la vida, fuera de la delincuencia o las drogas. "En el ambiente en el que vivimos, si no fuera por el hip hop muchos estuvieran o presos o muertos o se hubieran ido en una balsa... sin exagerar", asegura Alexei, integrante de Obsesión.⁷⁷

Es así pues que mediante premiaciones y organizaciones se oficializan las voces alternativas en la sociedad cubana de manera que el estado mantenga el control sobre cualquiera

⁷⁷ Información sobre el rap en Cuba tomada de artículo por Dalia Acosta, "CUBA-MÚSICA: Hip hop persiste al margen", en *Inter Press Service News Agency*, 12 de Abril 2007.

desviación que pueda surgir en campos de creatividad que emiten mensajes que buscan apelar al alma del receptor para provocar, así, cierto momentum que pueda llevar al cambio y quizás a la fragmentación involuntaria. No es esto lo que persigue un estado que busca mantener una imagen de unidad, por lo cual, al percibirse el peligro, se resuelve, no ya en acallar, sino en absorber para controlar. Es tal vez éste el caso de Roberto Manzano Díaz, quién, luego de más de tres décadas, ha recibido los más altos honores literarios en Cuba. Sin embargo, como en el caso de la música Rap, no podrá este esfuerzo por apropiación, manejar esta voz que a bregado contra corriente desde sus inicios. La misma seguirá su *encaminismo* lírico por dónde sus musas lo lleven, aunque no sea precisamente por donde los planes estatales prefirieran.

Es así que sus versos más allá de *Canto a la sabana* nos siguen hablando de su cosmovisión como vemos en el poema “Un cosmos” del libro *El Hombre cotidiano*, publicado en 1996, también un par de décadas luego de haber sido escrito,

Un clima se encrucija y me rodea
Un trillo tumultuoso me abalanza
Triste y alegre: en una sola alianza
Va mi aliento: un aliento de pelea

Soy, y basta. Soy uno y diferente;
Diferente soy, y uno: todo junto:
Hacia el mañana, como un arco, apunto:
No me paro jamás, como el torrente.

Muero y germino: sueño y al soñar
Despierto: me descanso con mi andar.
Viento soy, polvo soy: camino soy.
Avanzo en el turbión que me circunda
Una explosión de soledad fecunda.
Soy el mundo en el mundo donde estoy.

Manzano sigue su paso por el trillo, un trillo que lo aísla, lo individualiza, pero que también lo acorrala, lo hace sentir “feliz y triste” al mismo tiempo, pero sin quitarle su ánimo de

pelea, de lucha. Los versos de la segunda estrofa revelan su afirmación de individualidad, elemento evitado a toda costa por la revolución socialista, donde se afirma la sociedad a costa del individuo. Manzano Díaz, sin embargo, se promulga a sí mismo con un “soy, y basta. Soy uno y diferente;” que le cuesta el anonimato por décadas, pero sin que esto le haga parar ni estancarse. El sigue, el avanza “en el turbión que le circunda,” aunque tenga que estar inmerso en esa “soledad fecunda” del que camina solo.

Esa soledad persigue al poeta hasta sus últimas creaciones, hasta *Synergos*, la obra ganadora del premio Nicolás Guillén en el 2005, donde lo escuchamos aún hablarnos en su poema 16 de que,

(...)

Percibo, más allá de lo que veo,
Una luz más redonda;

Tiene que haber un reino de mayor señorío
Y un espacio de más delgada transparencia;

Porque lo eterno nace desde la contingencia
Y a la cumbre se llega transitando el bajío;

Distingo ahora el impalpable envío
De los otros, adentro de esta honda soledad;

Siento, por sobre la inconformidad
De mi sangre, una médula posible;

Es algo unible
Que se columbra hacia la oscuridad...

Desde esa “honda soledad” el poeta sigue manifestando su capacidad de ver más allá de lo que le rodea y sigue soñando con un espacio donde la transparencia sea tan delgada que se deje penetrar. La temporalidad sigue siendo la eterna y no la presente ni la futura y la inconformidad de su sangre sigue fluyendo por sus venas ardientemente todavía. Y acaso

todavía se enfrenta la dualidad que no se ha podido superar al decirnos también en su poema “14” del mismo *Synergos* que,

Magnética, sí, cae la barreta del presente dividiéndolo todo
En dos sueños: las nieblas de la espalda y la de la frente;

Pero a pesar de los viceversas, de los dos perfiles de
La misma medalla, de la bifocalidad de lo único, es
Grande el engrudo;

Y yo digo que el engrudo esencial está en la meta,
Todo el hilo canta en el propósito, lo quimérico es
Altamente motriz;...

Los “dos sueños” los sueños de los de adentro y los de los que están afuera. Las dos “viceversas” las dos caras del pueblo, unidos por el “engrudo” que se constituye en la meta, la meta por una Cuba realmente nueva, que sigue avanzando con la movilidad de la quimera. Se aprecia en *Synergos* también la continuidad del tema de los hilos que se hilvanan para formar esa manta o “quilt” la cual si bien es cierto está unida por los hilos, los retazos de los que está hecha se mantienen perfectamente distinguibles e identificables, metáfora ésta de la cubanía a la que Manzano Díaz se refiere con ese hilo presente en los versos de su poética anterior y actual, como vemos en el poema “14”,

Ah el hilo! Ah el imán, lo que va urdiendo las
Vivencias, enhebrándolas dentro de los bramantes
Del destino;

(...)
Es la coherencia de la velocidad que nos damos, en el
Convivio, en la confabulación, en la tejeduría de lo ido;

Es la coherencia de las tejedurías, de las enhebraciones la que conforma el continuo que hilvana Manzano Díaz desde sus versos en poemas como “De todas partes acuden” de *Canto a la sabana* y los versos entretejidos en *Synergos* donde nos declara abiertamente que,

8

Admiro los enlaces, las pitas invisibles, los eslabones
Finos, los engranajes más profundos, las hiladuras
Más aéreas;

Todos los seres y cosas se me asocian en imágenes
Análogas como de padre e hijo, como de sobrino a
Concuñado;

Por todos los senderos vienen hacia mis dedos, hacia
El iris de mi corazón, veedor y tejedor incansable,
Turbinero fragante;

Todo se arremolina en mi alma como un vórtice
Solidario, como un pozo que circula proyectando
Espirales sucesivas;

Convergencia del oxígeno y del olivino, de las letras
Y los sentidos, de los ojos y las almas, de los astros,
Las yerbas y los bueyes;

Padezco una vigilancia enorme, una haladura
Continua, todo lo atraigo a los bolsillos de mis versos,
Al jolongo sonoro;

(...)

Mi corazón crece como un frijol húmedo o un loco
Mamey procurando nitrógeno y pulpa, fijeza y dulzura;

(...)

Todo lo junto, lo coso con la aguja de mi esperanza,
Con la algarabía de seres y de cosas que canta en mi
Pulso;

(...)

Todo lo junto con hambre, con sed, dentro de una
Extraña plenitud que desdeña lo partidario y lo
fraccionario;

soy mílite de lo que crece hacia la luz, aunque no
sepan los libros y los estatutos responder a ese
crecimiento;

me acerco por todos los deltas del espíritu hacia
el equilibrio que, como un eje móvil, nos adhiere al
horizonte!

Es así pues que más de treinta años después, la cosmovisión de Manzano Díaz aún envuelve la eterna asociación de los hilos que se hilvanan para formar un solo sendero, un camino. Sigue siendo el poeta el “tejedor incansable” de un proyecto de nación que incluye a todos los seres y cosas en un vórtice de espirales donde la temporalidad y la espacialidad no es lineal sino enroscada y arrastradora donde el pasado y el presente se conjugan para forjar un porvenir abarcador y de visión arremolinada, donde todavía el corazón con el frijol y el mamey se juntan con las yerbas y los bueyes en un campo que se lleva por dentro, cosíendolo todo con las agujas de la esperanza, una esperanza que lleva a pensar que el sueño es posibilidad. La sed y el hambre también se juntan en esa sensibilidad poética que busca romper con la ya añeja bifocalidad de los partidos que todo lo separan y lo fraccionan creando afueras y adentros. El sigue creciendo hacia la luz, la luz guiada por la esperanza sin importarle que los guardianes del poder lo quieran detener o mantener en la oscuridad. El horizonte es la meta y con la bandera del campo en un puño y la soledad en el otro ni los partidos ni las murallas lo detendrán o lo harán virar de curso.

Afirmamos entonces que la imposición artificial del pensamiento colectivo no tiene garantías de éxito ya que la jerarquía que lo impone está compuesta al fin y al cabo de individuos con sus propios prejuicios, quienes llevan a cabo la selección arbitraria de lo que significará esa colectividad. Hasta que el universo de individualidades pueda interactuar y agenciar su propia colectividad sin extorsiones, opresiones, manipulaciones, objetivizaciones, fosilizaciones ni folklorizaciones, es decir, sin coloniaje, no existirá un estadio de igualdad sin rangos ni categorías. Es por eso que asumir que por decreto o mandato se pueda lograr la eliminación de prejuicios es una falacia que tarde o temprano se descubre al estallar en las caras de sus propulsores. La imposición por ley de una homogeneidad funciona a corto plazo como medida

de represión, pero al final, las hirvientes calderas se desbordan para derretir el artificio y conseguir así un nuevo plano en el cual poder empezar de nuevo, siempre encabezados por la libertad del pensamiento crítico sin miedo a los cuestionamientos ni a la diferencia – a la auto-poiesis.

6.0 IDEAS DE CIERRE

6.1 MODERNIDAD Y COLONIAJE

¿Cuál es mi problema con la modernidad? Se preguntarán algunos. Para apreciar la gama ideológica de este estudio en su totalidad es preciso recordar que partimos de la premisa de que la modernidad es una consecuencia del colonialismo acaecido por la conquista. La modernidad eurocéntrica que experimentamos en nuestros países latinoamericanos surgió por la necesidad que Europa tuvo de desarrollar un mecanismo para manejar y administrar el nuevo sistema planetario que se produjo con la apertura de las Américas y por la superideología del eurocentrismo mismo. Esa superideología que proponía la superioridad europea frente a la americana fue la que propició la ocupación y dominación en el proceso de colonización. Esta conceptualización de modernidad está vinculada a los orígenes del capitalismo y de la dominación.(Dussel, 02, 98, 92) Se desprende así que la racionalidad moderna no es independiente del colonialismo y la emergencia del sujeto moderno está constituida también por la anulación de la alteridad. Al aplicarse la modernidad eurocentrista a nuestras naciones/estados perpetuamos el sistema de colonización que nos mantiene oprimidos. El absurdo de la modernidad es que por un lado la misma promueve beneficios globales y por el otro justifica su implementación escondiendo elementos históricos como la conquista, la explotación, las imposiciones ideológicas y toda la violencia necesaria para su implantación como tan sólo males

necesarios para alcanzar el progreso. Este absurdo se encuentra plasmado en los discursos de la modernidad, donde la ciencia y la tecnología ocupan un lugar primordial. Este proceso civilizatorio y progresista se basa en el desarrollo tecnológico y en las relaciones desiguales de explotadores y explotados que se aprecia en el sistema capitalista. Queda entonces la colonialidad como co-constitutiva de la modernidad, donde la modernidad se constituye estableciendo un afuera y ese afuera, que es un producto mismo de la modernidad y de los ejercicios de poder, es precisamente la colonialidad, una colonialidad constituyente.

Mi problema es el ancestral malestar que la modernidad produce en la mente periférica. De este malestar nos habla Jesús Martín-Barbero en su ensayo “Nuestros malestares en la modernidad,” publicado en la obra *Fronteras de la modernidad en América Latina*, 2003. Allí, el pensador colombiano afirma que entre los muchos malestares que los latinoamericanos sentimos en y con la modernidad está la realización de que la misma surge de un complicado entretejido “de múltiples dinámicas y mediaciones sociales, económicas, técnicas, políticas, culturales; y que se hallan agotados tanto el imaginario populista como el desarrollista, que a lo largo del siglo XX opusieron irreconciliablemente tradición y modernidad, ya sea por la vía del ‘retorno a las raíces’ y la denuncia de la modernidad como simulacro, o por la de una modernización entendida como definitiva ‘superación del atraso’.”(Martín-Barbero, 03) Tal entretejido se apreció claramente en la dinámica cultural del período romántico de la Revolución cubana, donde, a través de la mezcla de dichas mediaciones se formuló una política tanto populista como desarrollista, con ambas conduciendo a una modernidad que negaba la realidad cubana, que negaba los conflictos surgidos de la interrelación de varias culturas que conviven en una misma sociedad, para favorecer una fachada de homogeneidad que protegía la unidad necesaria para el triunfo de la Revolución. Una modernidad anclada al libro y al letrado, que no

tomaba en cuenta las transformaciones que se producen en la cultura popular, las cuales provienen “principalmente de la desterritorialización que producen las migraciones y los desplazamientos junto a la transculturación que propician y agencian los medios masivos.” (Martín-Barbero, 03)

Al asumir tal posición, el gobierno revolucionario quedó peligrosamente bordeando las fronteras del coloniaje, he allí el malestar. Como lo afirmó Fanon, la colonización niega la realidad nacional a través de la introducción de legislaciones y de la relegación de culturas a la marginalidad, convirtiéndola en un grupo de hábitos automáticos, algunas tradiciones de vestido y otras instituciones decadentes, sin que haya creatividad ni un flujo de vida real, quedándose estancada, parecido a la fosilización que se le ha querido aplicar a la cultura afrocubana desde la colonia. (Fanon, 63) Negar o diluir la íntima relación entre modernidad y colonialidad en la época que concierne a este estudio sería conflictivo con la realidad de aquél momento en el cual tanto movimientos de derecha como de izquierda buscaban la dominación en la carrera desarrollista y en el pensamiento.

Aquellos que niegan o diluyen el íntimo vínculo entre modernidad y colonialidad reflejan tal vez los vestigios de una mentalidad aún colonializada que no admite que buscar la modernidad económica es buscar emular, aunque sea inconscientemente, la forma de ver el mundo que exhiben las naciones del imperio occidental, para llegar así a un nivel de legitimación en el centro que les permita entrar a su círculo para dejar de ser periferia. Poner de lado la idea de que sí hay otra forma de pensar el mundo distinta de la propuesta por occidente es menospreciar cosmovisiones que podrían proporcionar la clave de cómo conseguir el desarrollo de nuestras naciones desde la alteridad y no desde el centro. Descartar el hecho de que la heterogeneidad latinoamericana que refleja la falta de unidad cultural en nuestro medio es razón

suficiente para rechazar los preceptos de la modernidad con su linealidad y la necesidad de abrazar nuevos conceptos que coadyuven a la interrelacionalidad de la diversidad manteniendo una forma de mirar en 360 grados para mantener la memoria y la consciencia histórica es reflejo de ese pensamiento todavía colonializado. No reconocer que modernidad sí tiene lazos estrechos con la colonialidad es caer en la trampa de pensamiento que admite que para dejar de ser una sub-especie humana, los marginados tenemos que ser prototipos de sujetos occidentalizados en vez de alejarnos de esta corriente y así evitar ser ahogados en ella.

Los triunfos revolucionarios, de tal manera, no logran la efectividad deseada por permanecer bajo el paraguas ideológico de la modernidad. La transformación no logra obtener el nivel de apertura e inclusión anhelado debido a que la modernidad, en su función desarrollista aplicada en Cuba, crea espacialidades y temporalidades que limitan y excluyen. Estas espacialidades limitantes son producto del corto alcance de la memoria larga de la modernidad y de su consecuente manejo de la memoria corta para lograr alcanzar la unificación nacional bajo la bandera del “borrón y cuenta nueva” donde todo lo pasado fue peor. Esta posición se observa en la Cuba Revolucionaria de los años 60 y 70 donde se excluyó a un movimiento poético de la luz literaria por no adherirse a los dictámenes revolucionarios, dictámenes de la modernidad.

Es por tal razón así que sugerimos que el pensamiento permanecerá colonializado mientras existan las polaridades propias de la modernidad dentro de la bóveda de la ciudad letrada. No será entonces hasta que termine la hegemonía del pensamiento letrado de la ciudad, esa hegemonía del centro, que la liberación y la ruptura de la ciudad letrada comenzará su advenimiento. Frantz Fanon anotó en el capítulo, “The Pitfalls of Nacional Consciousness” de su libro *The Wretched of the Earth*, que:

In an underdeveloped country, the leading members of the party ought to avoid the capital as if it had the plague. They ought, with some few exceptions, to live in the

country districts. The centralization of all activity in the city ought to be avoided...The party should be decentralized in the extreme. It is the only way to bring life to regions which are dead, those regions which are not yet awakened to life. (en un país subdesarrollado, los líderes del partido deben evitar la capital como si ésta tuviera la plaga. Ellos deben, con algunas pocas excepciones, vivir en los distritos del campo. La centralización de toda la actividad en la ciudad debe ser evitada...El partido debe descentralizarse en el extremo. Es la única forma de traer la vida a las regiones que están muertas, esas regiones que no han todavía despertado a la vida.

Diseminar las sillas de poder a lo largo del campo sería un paso hacia la ruptura del reinado de la ciudad en nuestras naciones latinoamericanas, y mientras no se dé este paso, el imperio citadino continuará. El reinado de las letras y de aquellos que las dominan persistirá, con la propagación de los clásicos de la literatura universal y su culto a las lenguas colonizadoras. La publicación de *El Quijote* como primer libro impreso inmediatamente después de la Revolución cubana no deja de simbolizar ese reino de las letras, del letrado y de la cultura occidental colonizadora. Símbolo de ruptura con las ataduras colonizadoras hubiera sido más bien la publicación de *Los condenados de la tierra* por Frantz Fanon o libros de Césaire o algún otro pensador caribeño, o inclusive un proceso de alfabetización llevado a cabo no solamente en español, dado que para los afrocubanos ésta representa la lengua histórica del colonizador, sino también en lenguas originadas en la región para establecer la solidaridad con países vecinos con el fin de incrementar el intercambio abierto de ideas con los vecinos en proceso de descolonización, en vez de tratar de cubrir con la misma manta a todos los cubanos con la intención de lograr una aparente unificación gracias a la homogeneidad de la lengua.

6.2 PROYECTO DE NACION MODELADO POR LA LITERATURA CUBANA: UNA MIRADA PANORAMICA

A través de un estudio panorámico de las letras cubanas es posible apreciar el proceso de búsqueda de la identidad nacional, el proceso de definición de la cubanía como se demuestra en el capítulo I de este estudio. Este proyecto de nación refleja en Cuba, al igual que en el resto de las ex-colonias españolas, una meta por la unificación, una unificación que intenta eliminar, esconder, ignorar o aminorar las diferencias. Una unificación que usa el mestizaje como herramienta homogenizadora que ayudará a la nación a convertirse en entidad moderna. Un proyecto de nación que descubre el absurdo latinoamericano propuesto por el proyecto del mestizaje; proyecto que persigue esta mascarada de unidad a través de la omisión de las culturas indígenas y africanas y alimentado por las actitudes y orientaciones estéticas que les ha suministrado la metrópoli a través de los siglos.

Este proyecto de nación se caracterizó, sobre todo en sus inicios del siglo XVII cuando reinaba el neoclasicismo, por una actitud reformista y no revolucionaria transformadora. Esta ideología iluminista desarrolló una política común de despotismo ilustrado que coadyuvó, tanto en la metrópoli como en sus colonias, a desarrollar un ideario y una cultura nacional decidida a preservar el predominio de las élites basadas en los caracteres y tipos sociales de un sujeto nacional pensado a partir del hombre criollo, urbano, de clase media, representativo de la cultura occidental arquetípico del romanticismo que se advenía. El racionalismo iluminista de la época ayudó a acentuar la función social de la literatura, de ahí que la poesía didáctica y moralizante por un lado, y por otro la poesía política, tuvieran tanta importancia y presencia en la poesía neoclásica, tal y como se repetiría en los años 60 y 70 durante el coloquialismo revolucionario que promovía los ideales de la Revolución.

Para inicios del siglo XIX los movimientos nacionalistas y separatistas desarrollados a lo largo de toda la región demostraron la debilidad del dominio español y se sumaron a los poderosos ecos de la Ilustración y del Enciclopedismo francés, así como del federalismo estadounidense con su promisorio rostro de modernidad. Las nuevas ideologías y sensibilidades crearon la resemantización en Latinoamérica de la antigua noción de pertenencia a un macrocontexto cultural de base hispánica, y dieron paso al afianzamiento de un discurso político liberal centrado en la idea de una entidad superior y común para todos los habitantes del país; entidad que fue enunciada bien como nación, término más acorde con los gobiernos republicanos, o bien como Patria, concepto de preferencia para los escritores y el sector ilustrado por su mayor carga afectiva.

En torno a estos idearios de nación/patria moderna-unificada se desarrollaron y consolidaron los procesos nacionalistas latinoamericanos, traducándose así en un discurso de identidad en el que, una vez más se trató de borrar toda clase de diferencia etno-política-cultural. Por consiguiente se buscó disolver las diferencias en los niveles de desarrollo que habían alcanzado sus poblaciones autóctonas, neutralizar la diversidad del sustrato indígena, muy debilitado en el área del Caribe, pero en cambio presencia viva en la cotidianeidad de pueblos de la región mezoamericana o andina, y paralizar la fuerza de la emergente potencia del elemento africano. De tal manera, diferencias tan profundas y significativas para la formulación de un discurso identitario como las mencionadas quedaron sumidas bajo los intereses de la burguesía criolla blanca en ascenso y en su propuesta de discurso ilustrado moderno unificado, en el que no había cabida para ninguna de estas diversidades étnicas/culturales.

No es paradójico entonces, que durante esta época de mediados del siglo XIX, los discursos abolicionistas o anti-tratistas, emerjan en Cuba ya que es preciso eliminar la esclavitud

si se quiere entrar a la comunidad de las naciones modernas. El discurso anti-eslavista desarrollado entre los años de 1840-60 presenta a la esclavitud como una espada de doble filo, por un lado fuente de riqueza y por otro fuente de inestabilidad político-social. Este discurso anti-eslavista estaba plagado por el temor al negro-fundado por el fantasma de la guerra racial que despierta Haití. Este miedo a lo africano se constituyó en uno de los impedimentos mayores para el logro de un consenso en torno de la independencia cubana. Este temor se veía alimentado además por las variaciones demográficas que hacían temer la africanización de Cuba, por las rebeliones de esclavos que producían cuantiosas pérdidas, y por el progresivo ascenso social de las capas medias “de color” hacia la segunda mitad del siglo XIX. Además, los cambios estructurales en la economía del azúcar, impulsados por un proceso de mecanización industrial, hicieron que el trabajo asalariado se percibiera como más rentable para el productor que la mano de obra esclava. (Duno, 2003)

Por consecuencia, el discurso abolicionista cubano se presenta tan solo como una propuesta de reforma y no de transformación. A raíz de esta reforma, sin embargo, se vio por primera vez, bajo la cuidadosa manipulación y dirección de benefactores criollos como Del Monte, la participación de autores afro-cubanos en las letras cubanas, como fue el caso de Juan Francisco Manzano. La publicación de la *Autobiografía* de Manzano fue un primer paso en el arduo camino hacia el reconocimiento e incorporación de la obra afro-cubana dentro de la literatura cubana, camino que no se ha terminado de transitar o trazar inclusive aún en nuestros días.

Más adelante en el siglo XIX, con el advenimiento del Romanticismo surgió la presencia de la temática sociopolítica y una vertiente de corte intimista que consolidaron el nuevo protagonismo del espacio privado tan acorde con el pensamiento burgués y la poetización del

paisaje, en adecuación a los intereses del sector agrario dominante. Así pues, los discursos acerca de la familia nuclear en el ideario nacionalista predominaron en el romanticismo, al ser ésta la célula que venía a reproducir, en el ámbito privado, la concepción y la estructura de poderes sociales propia del modelo liberal decimonónico, dejando por fuera del proyecto de nación todo concepto de familia que no se adhiriera al burgués, como por ejemplo las fragmentadas familias de afro-americanos que por siglos habían sido masacradas y separadas sin la menor esperanza de constituirse en núcleo social.

En el área de la narrativa, autores, que en su mayoría eran activistas políticos, utilizan las novelas de romance para crear consciencia de un concepto específico de nación en los lectores. En este concepto específico de nación se presenta, en muchos casos, la mezcla de razas como alternativa para la crisis socio-étnica que la burguesía veía como causa de la falta de cohesión en las nuevas repúblicas. Esta mezcla de razas, o mestizaje, somete a los sectores primitivos o bárbaros a amalgamarse con los criollos blancos a fin de que la civilización hispánica sea la que prevalezca. El mestizaje funciona entonces como un proceso de blanqueamiento en el proyecto nacional, donde el elemento étnico indeseable se diluye. De esta manera, se va forjando así, a través de la literatura romántica, un sujeto nacional, una identidad, acorde al pensamiento burgués, ejemplificado por la familia nuclear, donde el padre es el líder y la madre es la que procrea y cuida al futuro que es representado por los hijos, visión ésta que no rebasó la mirada paternalista, etnocéntrica y jerárquica del criollo blanco ante cualquier elemento “otro.”

En Cuba específicamente, a pesar de los esfuerzos por disolver la africanía, los afrocubanos erigieron esfuerzos extraordinarios que imposibilitaron su completa anulación en la sociedad que se forjaba a finales del siglo XIX e inicios del XX. Las heroicas luchas independistas del General Antonio Maceo y la maquinaria política-reivindicadora del Partido

Independiente de Color son ejemplos de la agencia vigente de la comunidad afrocubana en medio de un ambiente constantemente hostil a su supervivencia como cultura dentro de Cuba.

Más adelante, el Modernismo, abanderado por José Martí, introduce la sensación de malestar en América Latina a partir de la publicación de la obra *Ismaelillo* en 1882. Un malestar por el presente, específicamente el presente cubano aún atado a la metrópoli española, pero con un optimismo esperanzado en el futuro liberado de opresión y dominación en el que no existieran las diferencias en la nueva y utópica sociedad. La permanencia del concepto de igualdad, de unidad, de uniformidad es constante a través de todos los movimientos literarios del área, sin que Cuba sea excepción. La búsqueda martiana por la eliminación del concepto “raza” es una muestra palpable de esta condición. Utopías martianas producto de la modernidad en la que está sumido, aunque sintiendo el malestar que agobia a nuestra América, no le quedan recursos para decifrar esa dolencia que achaca a nuestras patrias, la dolencia del colonialismo mental en el que estaban nuestras repúblicas, la dolencia de la memoria corta que no acepta la fragmentación real de nuestras naciones. Martí partía de una memoria de corto alcance, de un presente conflictivo, imperfecto que exigía ser transformado y depurado, o tal vez amoldado, homogenizado, bajo el cultivo de los valores martianos de las virtudes, la moral, la rectitud y las costumbres anheladas por la mente occidental.

Una renovación más significativa en el pensamiento surge a partir de las vanguardias. Fue en esta época que se descubrió la presencia incontenible del otro y sus distintas visiones de la realidad, sus distintas formas de pensar el mundo. Fue entonces, con la culminación del primer tercio del siglo XX que inició la adopción de formas artísticas ajenas y contrarias a la tradición central de Occidente, situación que todavía nos afecta y que seguirá afectando el arte y la sensibilidad de las generaciones futuras.

En Cuba, específicamente las vanguardias no se manifiestan en su plenitud sino hasta terminada la década de los treinta con tres tendencias dominantes, la de la poesía pura, la poesía negra y la poesía social, con Nicolás Guillén como figura prominente en las tendencias negra y social. Guillén vuelve la mirada hacia lo afrocubano y lo convierte en sujeto en el plano letrado con una resonancia nueva, la resonancia del son. La marginalidad del afrocubano se torna en sujeto poético y revuelve las entrañas de la castiza sociedad cubana de la época, la cual cataloga los *Motivos de son*, de obra ingenua y sin significativo valor literario, más bien como curiosidad folklórica que verdadera obra poética. Guillén, sin embargo, se maneja con igual facilidad por los medios de la cultura hispánica letrada lo que le permite deambular por ambos ámbitos cruzando de uno a otro como gran conocedor de las políticas de las dos dinámicas culturales. Por esta razón, Guillén llega a ocupar el galardón de poeta nacional a pesar de su africanía. Porque Guillén sabe perfectamente que solo a través de una poética que suene a proyecto integracional, a transculturización, a mestizaje, podrá la voz del afrocubano ser discernida en los umbrales de la ciudad letrada inclusive después de la Revolución.

Antes de la Revolución, sin embargo, está la tendencia origenista que la precede, agrupando a los jóvenes poetas que luchaban contra el desconcierto de la situación social provocada por el régimen machadista, destacando entre este grupo de poetas la figura de José Lezama Lima. La poesía origenista despliega el barroquismo en la voz poética, barroquismo que denota una voz blanca y criolla, con el mestizaje, una vez más, como solución de la identidad cubana. Con el barroquismo se da la espalda a los esfuerzos de los poetas del treinta por recuperar lo afrocubano, lo popular y la orientación social favoreciendo una visión más elitista con énfasis en lo ibero-cubano con unas formas elevadas y universales de nombrar lo nacional.

Con el advenimiento de la Revolución en 1959, el origenismo puro se disuelve y comienza la era de la poesía didáctica, conversacional, funcional y sobre todo, profundamente revolucionaria que se crea dentro de la estética del coloquialismo. La generación de poetas coloquialistas vivió la conmoción de los tiempos que significaron el impacto político de la Revolución, la instauración de un régimen socialista de corte marxista-leninista aliado por más de 20 años a la Unión Soviética. Los años sesenta fueron así ricos y complejos gracias a la variedad de talentos emergentes y al radical viraje sociopolítico y la amplia gestión educacional, artística y editorial promovida por el nuevo gobierno a todo lo largo del país. Se produjeron en esta época novedosos debates de gran repercusión cultural que llevaron a numerosos poetas de varias promociones a realizar una profunda revisión ideoestética de sus respectivas poéticas, mientras que otros sencillamente partieron al exilio. Por otra parte la creciente participación del Estado en toda publicación literaria (entiéndase aquí el interés gubernamental por promover, orientar, apadrinar y, en consecuencia, supervisar o controlar la producción cultural) enfrentó, por primera vez, a los escritores y al Estado con nuevos y urgentes retos e interrogantes (Barquet, 2002).

Es ésta la época del resurgimiento de Nicolás Guillén, pero no ya como poeta de lo africano, sino como poeta de la Revolución. Es ahora que Guillén se transforma en el poeta nacional al adjudicarle al triunfo revolucionario la victoria de la cultura negra ya que, una vez terminadas las luchas de clases, la discriminación queda también enterrada. Es la hora en la que todos “tienen lo que tenían que tener” sin que nadie se quede por fuera, ni siquiera el siempre marginalizado negro. Todo tiempo pasado fue peor y pues ahora con la Revolución todo está bien.

Si bien es cierto que no es posible subestimar la democratización que emerge con la Revolución en todos los niveles de la sociedad cubana, es importante señalar que en los primeros años surgió también un importante debate en el ámbito cultural, específicamente en el literario. Es en esta época en la que se define la topografía del ambiente literario cubano con la emisión de la propuesta castrista de que “dentro de la Revolución todo, y fuera de la Revolución nada.” Queda así definido el mapa dentro del cual se tendrán que desarrollar las voces y pensamientos literarios presentes y futuros. La funcionalidad de la literatura se hizo imprescindible y todo a lo que no se le percibiera valor revolucionario quedaría por fuera de esta nueva ciudad letrada revolucionaria.

La Revolución se auto-institucionalizó rápidamente como el centro y verdadero protagonista de la producción cultural, como lo muestran los estatutos de la UNEAC, fundada en 1961 al establecer que la premisa más importante de la nueva literatura revolucionaria y que la responsabilidad primordial de la nueva infraestructura cultural era la de “vincular las obras de los escritores y artistas con las grandes tareas de la Revolución Social Cubana, haciendo que ésta se encuentre reflejada y estimulada en dichas obras.” (en Kumaraswami, 2007)

También el cúmulo de concursos literarios que floreció durante la época temprana de la Revolución en diversas organizaciones gubernamentales como Casa de las Américas, UNEAC, Fuerzas Armadas Revolucionarias y universidades entre otras, cumplieron la función de informar a los escritores sobre las especificidades y parámetros de la nueva literatura revolucionaria estableciendo los criterios a seguirse en las áreas de género, contenido y forma. Todo esto con el propósito de formar una sociedad egalitaria unificada bajo los preceptos y valores revolucionarios. Esto llevó a darle prioridad a ciertos géneros y estilos en particular que fueron subrayados en los mecanismos envueltos en los procesos de selección y publicación de obras.

Por ejemplo, prioridades de imprenta eran libros de texto y literatura infantil en los inicios de la Revolución, prioridad claramente relacionada con el impresionante esfuerzo alfabetizador y reformas educativas de la época temprana. Esto también ocasionó, sin embargo, por otro lado que el escritor y el texto literario tuvieron que probar y defender su relevancia dentro de la Revolución en términos categóricos y explícitamente politizados ya que el papel del escritor era primordialmente el de promover la Revolución. (Kumaraswami, 2007) Muchos autores, entonces, trabajaron bajo la noción de que la comunicabilidad, la intencionalidad y la funcionalidad de la producción literaria eran primordiales en sus obras para lograr la meta del diálogo con el pueblo. El coloquialismo se constituyó entonces en la mejor forma de lograr ese objetivo de arte funcional que perseguía el nuevo estado. Era la forma preferida ya que el tono conversacional de lenguaje popular y limpio de metáforas herméticas liberaba el verso de su elitismo y lo ponía a disposición de la oficialidad para promover las nuevas políticas y doctrinas al pueblo que abría los ojos con la alfabetización.

El pueblo, por su parte, con su nuevo acceso a la cultura, pudo convertirse en ente participador en el proceso de producción en calidad de juez y crítico cultural con el objetivo de que el autor y el lector pudieran comunicarse entre sí e influenciarse uno al otro en un diálogo constante y sin final. La realidad, sin embargo, se percibió de manera conflictiva y siempre mediada por una variedad de fuerzas ideológicas e institucionales que bloqueaban la búsqueda libre correspondencia.

El coloquialismo siguió la línea de la fusión de identidades y con fuerza aplastante se levantó la bandera de la igualdad de clases y el antiimperialismo a costa de la atención a las distinciones culturales siempre vigentes y siempre rechazadas en Cuba. Se promovió la idea de que el fin del racismo había llegado a Cuba y se trató de vender el concepto de unidad como

única alternativa para derrotar al enemigo norteamericano. Todo esto enmarcado en el contexto urbano de la Habana que continuó siendo el centro de poder desde fuera del cual el reconocimiento era una ilusión. Por lo cual, cualquiera tendencia que se percibiera como contraria al sentido de unidad que se promovía y que fuera emitida desde fuera del centro de poder constituido por la Habana, era descartada o sepultada en la oscuridad inédita de manuscritos en libretas olvidadas. Inclusive siendo la misma de tono revolucionario y propuesta por autores creyentes en la Revolución.

La capacidad humana por la auto-poiesis, la habilidad de auto-crearse no se detiene, sin embargo, a pesar de las restricciones ni de las limitaciones. Es así pues que aunque desde fuera de la urbe y con estilo diferente al que estaba en boga, un grupo de poetas revolucionarios, procedentes del campo decidió conscientemente crear su obra de forma distinta a la manera coloquialista dominante. Estos poetas de la tierra, re-denominados, con un propósito peyorativo, como los tojosistas, denominación que aquí retomamos y reivindicamos, se armaron de la metáfora, tropo desechado por los coloquialistas, y compusieron sus versos con una voz personal e íntima desde la cual se proyectó la colectividad. Los tojosistas crearon bajo la cosmovisión del campo en el que vieron la entraña y el corazón de Cuba, actitud lírica y perspectiva que mantuvieron inclusive al tomar asuntos épicos como la Revolución misma, y con la temporalidad de la memoria larga que les permitió poner de lado la linealidad moderna para abrazar el tiempo circular eterno sin comienzo ni final.

En las palabras de Roberto Manzano Díaz, el máximo exponente del tojosismo, estos poetas eran “tan revolucionarios como los más revolucionarios de los coloquialistas.” Aún así, la creación de los poetas de la tierra o tojosistas no vio la luz editorial sino hasta unas casi tres décadas más tarde luego de escrita. No fue sino hasta que la crisis del Período Especial en medio

de la década de los noventa inició la de-construcción y re-construcción de la sociedad cubana que la obra de Roberto Manzano Díaz pudo tener acceso a la imprenta y logró penetrar tímidamente las murallas de la ciudad letrada cubana, ciudad en proceso de reforma. Sin embargo, mientras los tojosistas producían sus cantos a Cuba, sus versos se vieron olvidados y rechazados por los círculos de poder que los percibían como retrógrados y sin función en el ámbito literario-social-revolucionario de las primeras décadas luego de la Revolución.

El hecho de que estos poetas eran todos de procedencia sabanera y escribían desde la perspectiva de la tierra y con la bandera de la metáfora campestre izada en alto, contribuyó a su rechazo, ya que eran completamente opuestos al tono conversacional citadino/habanero/didáctico/popular que se perseguía y se promovía. Estrictos niveles de control artístico son necesarios a los ojos del Estado para preservar intactos los valores revolucionarios y sus esfuerzos por elevar los estándares de cultura del pueblo cubano. Era por tal razón que cualquier forma de expresión que no se percibiera como funcional en la cadena estratégica revolucionaria, era dejada por fuera del centro gravitacional.

La reivindicación llega, para Manzano Díaz, con el reconocimiento oficialista que ofrece la legitimidad en las letras cubanas. Reivindicación, sin embargo, que resuena a deseo de absorción en la forma del galardón nacional del premio Nicolás Guillén en el 2005. Curioso detalle es también que cada uno de sus reconocimientos y galardones han sido otorgados a partir de la década de los noventa, en pleno Período Especial, cuando hubo un despertar hacia las formas más personales, y nada anteriormente a esta fecha a pesar de que su obra comienza más de dos décadas antes.

Con la crisis surge una apertura y un cambio en la sensibilidad por lo que aquello que tres o cuatro décadas antes no era factible incluir en el contexto de la literatura nacional, penetra por

nuevas puertas a la ciudad amurallada donde residen los centros de poder. Con esta entrada a la ciudad letrada de elementos anteriormente ajenos a ella, el sistema precisa su verificación y su control para ya sea eliminarlo o adjudicárselo para sí mismo de tal manera que no se vaya contracorriente.

Olvidado, despojado o galardonado y celebrado, sea como sea, Manzano Díaz es el eterno caminante y como tal sigue su camino en espiral con la mirada siempre circular y expresando ese malestar, ese sin sabor, ese dolor que aqueja la sensibilidad poética desde tiempos inmemoriales. Sea desde la sabana, pasando por los trillos que conducen a la esperanza o desde la ciudad que pisotea, distorsiona y golpea, la bomba de tiempo que encadena al “hombre cotidiano” persiste...

Porque ahora exhumo un gran dolor que no es élego
Ni himnico, ni flemático, ni femenino ni
Varonil;
Es un dolor, Vallejo, sin sabor ni expediente, hincado
Como una mala vértebra en la sucesión congojosa
Del vivir; (...)
Ahora daría un aullido de cíclope, de farallón rocoso,

De cristal lanzado, de retina pisada, de viento en el
Desierto;
Y no es conmiseración ni perdón ni contribución ni
Ataque alguno lo que ahora pido, en vísperas de un
Gran aullido;
Solo deseo deshabitarme el dolor, como un estertor
Que de pronto sale y se divide en dos rostros que se
Miran de frente (...) (Poema 4 de *Synergos*)

En definitiva...la libertad de expresión no debe estar restringida por cualquiera que sea el objetivo de ejercerla sino que es un derecho inalienable del individuo, como respirar. Es el mercado libre de las ideas el que decide el éxito o el fracaso con el cual sea recibida una idea expresada, no la censura artificialmente instaurada por la oficialidad. Al mismo tiempo, quién

hace ejercicio de dicha libertad debe estar consciente de que cada idea expresada conlleva aceptar la responsabilidad que se adviene con dicho ejercicio ya que si existe la libertad de proponer una idea, existe también la libertad de rechazarla por parte de quién la percibe.

BIBLIOGRAPHY

- Achugar, Hugo (2000). "Sobre el "balbuceo" teórico latinoamericano, a propósito de Roberto Fernández Retamar," *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*. Editores Elzbieta Skolodwska y Ben A. Heller. Serie *Críticas*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburg.
- (2000). *Uruguay: Imaginarios culturales*. Editores Hugo Achugar, Mabel Moraña y Francisco Bustamante. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburg.
- Acosta, Dalia (2007). "Cuba Música: Hip Hop persiste al margen," *Inter Press Service News Agency*. 12 de Abril 2007.
- Alstrum, James J (1986). "La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas," *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Volumen XIII en Biblioteca Virtual Banco de la República <http://www.lablaa.org/blaavirtual/boleti4/bol7/poesia.htm>
- Almanza, Rafael (2000). "Muestrario del mundo". En introducción a *Encaminismo. Poesías escogidas (1970-1999)* de Roberto Manzano Díaz, La Habana
- Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. and Exp. Ed. London: Verso.
- Arandia Covarrubia, Gisela (1999). "A Panorama of Afro-Cuban Culture and History. One Way to Strengthen Nationality," A researcher at the Centro de Estudios de Estados Unidos, Universidad de la Habana (CESEU). *AfroCubaWeb*: <http://www.afrocubaweb.com/arandia-art.htm>.
- Arcos, Jorge Luis (1999). *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana siglo XX (1900-1998)*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- Augier, Angel I (2001). *Poesía de la ciudad de la Habana*. La Habana Vieja, Letras Cubanas. Ediciones Boloña.
- Barquet, Jesús J. (2002). *Poesía cubana del siglo XX. Antología*. Introducción y Notas de Jesús J. Barquet y Norberto Codina. Fondo de Cultura Económica. México

- Benjamín, Walter (2004). *Walter Benjamín: Selected Writings*. Harvard University Press
 -----(1970). *Illuminations*. Edited and Introduction Hannah Arendt. New York
- Betancourt Mendieta, Alexander (2002). “Cuestiones disputadas: la imagen de la nación,”
Antonio Cornejo Polar y los Estudios Latinoamericanos. Ed. Friedhelm Schmidt-Welle.
 Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburgh.
- Beverley, John (1999). *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory*.
 Duke University Press.
- (1995). *The Postmodernism Debate in Latin America*. Con José Oviedo and
 Machael Aronna. *A Boundary 2 Book*. Duke University Press.
- (1990). *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Con Marc
 Zimmerman. University of Texas Press.
- Bhabha, Homi (1990). “Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern
 Nation,” *Nation and Narration*. New York
- Branche, Jerome (2006). *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*. University of
 Missouri Press.
- (2003). *Lo que teníamos que tener. Raza y Revolución en Nicolás Guillén*. Serie
 Antonio Cornejo Polar. Pittsburg.
- (2002). “Soul for Sale? Contrapunteo cubano en Madrid,” *Estudios. Revista de
 Investigaciones Literarias y Culturales*. Año 10, No. 19, ene-jul, Caracas, Venezuela.
 Pp. 163-187.
- Campuzano, Luisa (1996). “Ser cubanas y no morir en el intento,” *Temas*, No. 5, ene-mar.
 Pp. 4-10. La Habana, Cuba
- Carbonell, Walterio (1961). *Cómo surgió la cultura nacional*. La Habana, Cuba
- Cardenal, Ernesto (1976). *Poesía Cubana de la Revolución*. Editorial Extemporáneos, S.A.
 México
- Castro Fernández, Silvio (2007). “La masacre de los independientes de color,”
AfroCubaWeb. AT_afrocubaweb.com.
- Chiampi, Irlemar (2000). “La revista *Orígenes* ante la crisis de la modernidad”. *Barroco y
 Modernidad. Ensayos sobre Literatura Latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Cohen, J.M. (1970). *En Tiempos Difíciles. Poesía cubana de la Revolución*. Tusquets Editor.
 Barcelona.

- Cole, Ken (2002). "Cuba: The Process of Socialist Development" *Latin American Perspectives*, Vol. 29, No. 3, *The Cuban Revolution Confronts the Future, Part 1*. May, pp. 40-56
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire*. Editorial Horizonte. Lima, Perú
- (1989). "Indigenist and Heterogeneous Literatures: Their Dual Sociocultural Status," *Latin American Perspectives*. Vol. 16, No. 2, Spring. Pp. 12-28
- Corujo, Yolanda y Ariadna Bringas (2006). "La concepción ética guevariana como alternativa educativa para la formación de las nuevas generaciones latinoamericanas en el tercer milenio," *III Conferencia Internacional La Obra de Carlos Marx y Los Desafíos del Siglo XXI*. Palacio de Convenciones, 3-6 de mayo, La Habana, Cuba
- Cossío Woodward, Miguel (1984). "Cuba: Cultura y Revolución" *Temas*, abril-junio, No. 2. Habana, Cuba
- Curbelo, Jesús David (1998). "Elogio del escriba y otros apuntes." En *Tengo*, publicación cultural del periódico *Adelante*, marzo, Camaguey. Pp. 5
- Cuba Literaria*. Revista en línea en:
http://www.cubaliteraria.com/antologia/poetas_xix/poetas/cucalam.htm#Obra
- Davies, Catherine (2000) "Surviving (on) the Soup of Signs: Postmodernism, Politics, and Culture in Cuba" *Latin American Perspectives*, Vol. 27, No. 4 Politics, Culture and Postmodernism, Jul, pp. 103-121
- De la Fuente, Alejandro (2001). *A Nation for All. Race, Inequality and Politics in Twentieth Century Cuba*. The University of North Carolina Press
- (2000). "Race, Ideology and Culture in Cuba: Recent Scholarship," *Latin American Research Review*. Vol. 35, No. 3, pp. 199-210
- Del Pozo, Ivania (2002). *Espejo de vehemencia: : un viaje al Camaguey poético*. Editorial Acana, Camaguey.
- Díaz Martínez, Manuel. "Intrahistoria abreviada del caso Padilla," Revista Electrónica *Literatura.us*
- Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba, disponible en línea en la dirección:
<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>
- Duno Gottberg, Luis (2003). *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*. Iberoamericana, Madrid.

- (2002). "La invención de la identidad mestiza: reflexiones sobre la ideología del mestizaje cubano," *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. Año 10, No. 19, Caracas, Venezuela, ene-jul, pp. 35-53.
- Dussel, Enrique (2002) "World-System and "Trans" – Modernity," *Nepantla: Views from South*. 3.2 Duke University Press.
- (1998) "Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity," *The Cultures of Globalization*. Ed. Fredric Jameson and Masao Miyoshi. Duke University Press.
- (1992). *1492 El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad."* Colección Academia
- Escobar, Froilán (1991). *Martí a flor de labios*. Editora Política. La Habana, Cuba.
- Espinosa-Mendoza, Jorge. "Otra revolución para la poesía". *Cuba Literaria*, revista en línea. Habana, Cuba
- Fanon, Frantz (1963). *The Wretched of the Earth*. Translated by Constance Farrington. Grove Press. New York.
- Fernandes, Sujatha (2003). "Fear of a Black Nation: Local Rappers, Transnational Crossings, and State Power in Contemporary Cuba" *Anthropological Quarterly*, Vol. 76, No.4 Autumn, pp. 575-608
- (2002). "Mambí (Rap)," *boundary 2* 29.3, Fall, pp. 205-210
- Fernández Retamar, Roberto (1995). en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Primera Edición Completa*. Bogotá, Colombia
- Foster, Hal, ed. (1983). "Modernity – an Incomplete Project," *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Seattle, WA, pp. 3-15
- Franco, Jean (2002). *Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Harvard University Press.
- Friol, Roberto (1977). *Suite para Juan Francisco Manzano*. Biblioteca Básica de Literatura Cubana. Editorial Arte y Literatura. Habana, Cuba.
- García-Canclini, Nestor (1990). "Cultural Reconversion." *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Edited by George Yúdice, Jean Franco, and Juan Flores. Minneapolis: U of Minnesota.
- García-Moreno, Laura (1995). "Situating Kknowledges: Latin American Readings of Postmodernism". *Diacritics*, vol. 25 No.1 63-80

- González Castro, Vicente (2000). "Medios de difusión y patrones culturales en Cuba." *Temas*, No. 20-21, enero-junio.
- Grady, Hugh (1999). "Renewing Modernity: Changing Contexts and Contents of a Nearly Invisible Concept". *Shakespeare Quarterly*, Vol. 50, No.3 Autumn, pp. 268-284.
- Guevara, Ernesto (1968). *Ideología de la Revolución Cubana*. Cuadernos Latinoamericanos. Instituto de Estudios Americanos. Montevideo.
- Hall, Stuart (1996). *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Blackwell Publishing.
- Hardt, Michael & Antonio Negri (2000). *Empire*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Hart Dávalos, Armando (2000). *Che Guevara habla a la juventud*. Pathfinder. Edición Mary-Alice Waters.
- Haya de la Torre, Raul (1936). *A dónde va indoamérica?* 3rd edition. Santiago: Biblioteca América.
- Hernández, Juan José (1999). *Cuba 2000: Castrismo, turismo, negocios*. Editorial Noesis, Madrid.
- Horowitz, Irving Louis (1991). "Anti-Modernization, National Character and Social Structure" por Irving Louis Horowitz. *Journal of Contemporary History*, Vol. 26, No.3/4. Sept.
- Howe, Linda S. (2004). *Transgression and Conformity. Cuban Writers and Artists after the Revolution*. The University of Wisconsin Press. Madison.
- (2001). "La producción cultural de artistas y escritores "afrocubanos" en el período revolucionario," *Acta lit.*. [online], no.26, p.77-87. Disponible en la World Wide Web: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482001002600006&lng=es&nrm=iso
- James, C.L.R. (1990). *American Civilization*. Edited and Introduced by Anna Grimshaw and Keith Hart with an afterword by Robert A. Hill. Blackwell Publishers. Cambridge MA & Oxford UK
- Jameson, Fredric (1993). "On 'Cultural Studies'," *Social Text*, No. 34, pp.17-52.
- (1986). "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text*, No. 15, pp. 65-88.
- Jiménez, José Olivio (1985). *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Selección, introducción, notas y bibliografía de José Olivio Jiménez. Hiperión. Madrid, España.

- Keen, Benjamin (1992). *History of Latin America, Vol. II*, Houghton Mifflin Co., Boston.
- Kirkpatrick, Gwen (1989). *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. Berkeley: University of California Press.
- Kumaraswami, Par (2007). "Cultural Policy, Literature and Readership in Revolutionary Cuba: The View from the 21st Century." *Bulletin of Latin American Research*, Volume 26, Number 1, January, pp. 69-87(19).
- Lister, John (1985). *Cuba: Radical Face of Stalinism*. Left View Books. London.
- López, Ana M. (1993). "Cuban Cinema in Exile: The Other Island". *Jump Cut* No. 38, pg. 51-59
- López Lemus, Virgilio (1999). *Doscientos años de poesía cubana. 1790-1990. Cien poemas antológicos*. Edición al cuidado de Alex Pausides y Jacqueline Teillagorry Criado. Casa Editora Abril, La Habana, Cuba.
- (1988). *Palabras de transfondo*. Editorial Letras Cubanas, Habana, Cuba.
- Luis, William (2003). *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Editorial Verbum.
- Manzano, Juan Francisco (1995). *Autobiografía de un esclavo*. Edición Bilingüe. Latin American Literature and Culture Series.
- Manzano Díaz, Roberto (2005.) *Synergos*. Premio de poesía Nicolás Guillén. Letras Cubanas.
- (2003-07). entrevistas electrónicas y personales sobre su obra y sobre el "Tojosismo"
- (2004). *Encaminismo. Poesías escogidas (1970-1999)*. Poemario inédito.
- (1997). *Pasando por un trillo*. Ediciones Memoria, Camaguey.
- (1996). *Canto a la sabana*. Poemario. Ediciones Unión. La Habana.
- (1996). *El hombre cotidiano*. Editorial Acana, Camaguey
- Manzoni, Celina (2000). *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. Fondo Editorial Casa de las Américas. Habana, Cuba.
- Marcó, Yubana (1991). *El lenguaje conversacional en la poesía de César Vallejo*. Editorial la Espada Rota. Caracas, Venezuela.
- Marinello, Juan (1973). *Poesía Mayor de José Martí*, Instituto Cubano del Libro, La Habana.

- Martí, José (1891). “Nuestra América”. *Obras Completas*, tomo 6, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975. Pgs. 15-23. Edición digital de José Martí. Proyecto Pensamiento Cubano en formato electrónico.
- (1978). *Obras Escogidas en Tres Tomos, Tomo I*, Editora Política, La Habana.
- Martín-Barbero, Jesús (2003). en su ensayo “Nuestros malestares en la modernidad,” *Fronteras de la modernidad en América Latina*, Hermann Herlinghaus y Mabel Moraña, editores. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. University of Pittsburgh.
- Méndez Rodenas, Adriana (2002). *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*. Editorial Verbum, Madrid.
- Menton, Seymour (1975). *Prose Fiction of the Cuban Revolution*. University of Texas Press. Austin.
- Mignolo, Walter (1995). *A Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- (1995) “Afterword: Human Understanding and (Latin) American Interests –The Politics and Sensibilities of Geocultural Locations.” *Poetics Today*, Vol. 16, No. 1. Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America, II (Spring, 1995), pp. 171-214
- Mille y Gimenez, Juan (1937). “Sobre la fecha de la invención de la decima o espinela.” *Hispanic Review*, Vol. 5, No. 1 Jan., pp. 40—51.
- Miranda, Julio E. (1971). *Nueva literatura cubana*. Cuadernos Taurus, Madrid, España, pp. 109-110.
- Monasterios, Elizabeth (2001). “Poesía y Filosofía: El Aporte de Paul Ricoeur al estudio de la metáfora”, Mario Valdes *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Montero, Susana (2003). *La cara oculta de la identidad nacional. Un análisis a la luz de la poesía romántica*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- Moraña, Mabel, ed. (1997). *Angel Rama y los Estudios Latinoamericanos*. Serie Críticas. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburgh.
- Morejón, Nancy (2003). *Looking Within/Mirar adentro. Selected Poems/poemas selectos*. Bilingual Edition. Edited by Juana María Cordones-Cook. Wayne State University Press.
- (1988). Morejón, Nancy y Kathleen Weaver “La ciudad expuesta/Exhibited City” *Callaloo*, No. 34 Winter, 1988, Johns Hopkins University Press 31-31

- Muteba Rahier, Jean (2004). "El estudio de las "formaciones raciales" en América Latina" *Latin American Research Review*. Vol. 39, #3. University of Texas Press. Traducción de Claudia Dary.
- Ortíz, Fernando (1940). Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar. Cuba
- (1944). "The Relationships between Blacks and Whites in Cuba," *Phylon* (1940-1956). Vol. 5, No. 1 (1st Quarter, 1944) pp. 15-29.
- Pacheco, José Emilio (1999). *Antología del modernismo (1884-1921)*. Tomos I y II en un volumen. Introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco. Universidad Nacional Autónoma de México. México
- Pancrazio, James J. (2004). The Logia of Fetishism. Alejo Carpentier and the Cuban Tradition. Lewisburg, Buckness University Press.
- Pausides, Alex (2004). *Ensenada de mora*. Manuscrito de recopilación poemaria inédito. Habana, Cuba. *Malo de magia*, poemario escrito en 1973, y que aparece expandido y contenido en *Ensenada de mora*.
- Paz, Octavio (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Seix Barral. Biblioteca Breve.
- Peñas Bermejo, Francisco J. (1998). Selección e introducción de. *Poetas Cubanos Marginados*. Colección Esquíu de Poesía.
- Portuondo-Valdor, José Antonio (2002). *Historia de la literatura cubana. Tomo I La colonia: desde los orígenes hasta 1898*. Instituto de Literatura y Lingüística "José Antonio Portuondo Valdor" Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente.
- Pratt, Marie Louise (1987). "Linguistic Utopias". In *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*. Edited by Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant, and Colin MacCabe. 29-38 (New York: Methuen).
- Rama, Angel (1982). *Transculturación narrativa en américa latina*. (Mexico: Siglo Veintiuno)
- (1996). *The Lettered City*. Edited and Translated by John Charles Chasteen. Duke University Press.
- Reyes, Alfonso (1942). "Las jitanjáforas" en *La experiencia literaria*, Buenos Aires, 1942, pp. 200-1.
- Rezende de Carvalho, Eugenio (2007) "El Americanismo universalista de José Martí." *Temas*. No.49, enero-mar, pp. 117-121
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2002). *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado Aymara y Qhechwa 1900-1980*. Ediciones Yachaywasi. La Paz, Bolivia.

- Rocasolano, Alberto (1982). *El último de los raros*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- Rodríguez-Luis, Julio (1988). "Literary Production in the Hispanic Caribbean". *Callaloo*, No. 34 (Winter, 1988), pp. 132-146.
- Rojas, Ricardo (1924). "Eurindia". In *Obras*, 5, Buenos Aires: Juan Roldán y Cía, pp. 217-239.
- Saenz, Jaime (1979). *Felipe Delgado* Translated by C. Cinti, Published Crocetti (2001).
- Schmidt-Welle, Friedhelm, ed. (2002). *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*. Serie *Críticas*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburgh.
- Sklodowska, Elzbieta & Ben A. Heller, editors (2000). *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburg.
- Sommer, Doris (1991). *Foundational Fiction: the National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- (1990). "Allegory and Dialectics: A Match Made in Romance". *Boundary 2*, Vol. 18, No. 1, Duke University Press, pp. 60-82.
- Ryan, Joe (1994). "Why Black Cubans Support the Revolution," *Socialist Action Newspaper, AfroCubaWeb* acw_AT_afrocubaweb.com [replace _AT_ with @]
- Taylor, Charles (1989). *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Published Cambridge University Press.
- Vasconcelos, José (1924). *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana*. Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, Argentina.
- Vitier, Cintio (1998). *Lo cubano en la poesía. Edición Definitiva*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba
- (1994). *Para llegar a Orígenes. Revista de Arte y Literatura*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- Weber, Max (1904). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (1904), Translated by Talcott Parsons. Published 2003 Courier Dover Publications.
- White, Hayden (1987). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Williams, Claudette M. (2000) *Charcoal & Cinnamon. The Politics of Color in Spanish Caribbean Literature*. University Press of Florida. Gainesville, Fl.

Yúdice, George, Jean Franco, and Juan Flores (1990). *On Edge – The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: U of Minnesota Press.

Zurbano, Roberto (2006). “El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación.” *Temas*. No. 46 abril-junio. Pgs. 11-126.
